Biblioteca de artă

214

Artă şi gîndire

fundamentele artei moderne



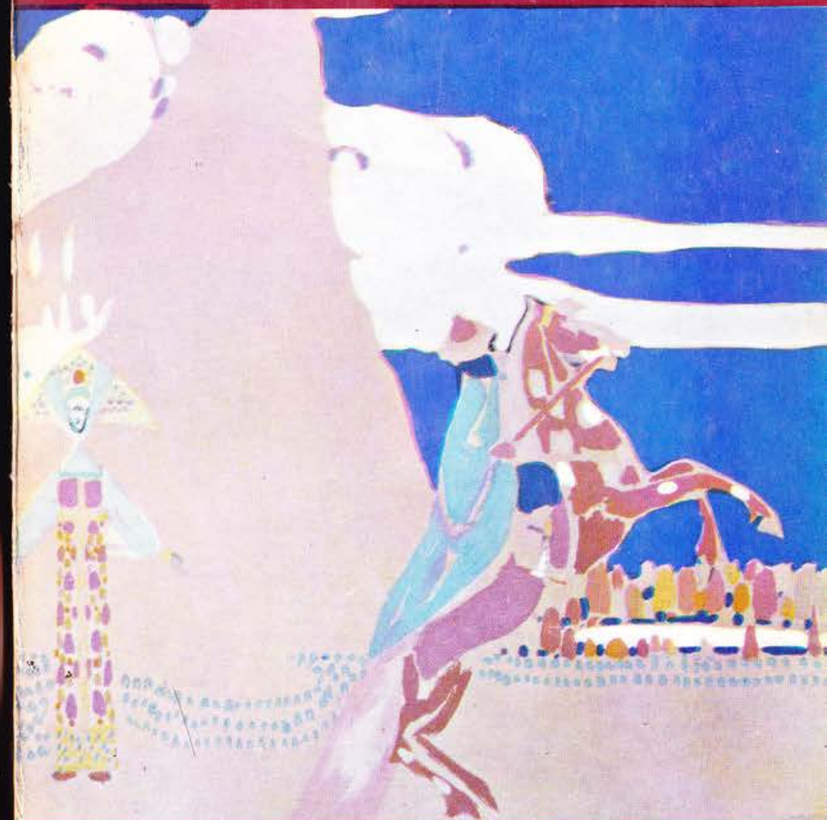
... epoca noastră trebuie privită din punct de vedere istoric în devenirea ei. În ultimă instanţă, însă, ea trebuie interpretată pe baza „formelor simbolice" care-i sînt specifice. În accepţia pe care i-o dăm în această carte, termenul de „modern" nu vizează acea modernitate pe care o slujeşte moda, nu noutatea de ultimă oră care trebuie să se zbată în fiecare clipă pentru ca să i se recu[illegible] originalitatea, ci acea problematică spirituală specifică, cu care se confruntă artistul modern. Nu vom susţine aici teza conform căreia arta modernă este mai greu accesibilă şi deci mai problematică decît cea veche, ci doar faptul că arta modernă a devenit pentru ea însăşi o problemă. Termenul de „modern" vizează deci, mai puţin un anumit domeniu formal, ci mai curînd climatul şi condiţionările sociale în care e implicat artistul epocii noastre.

WERNER HOFMANN

Vol. I şi II Lei 21

Werner Hofmann

fundamentele artei moderne



Editura Meridiane

Werner Hofmann



fundamentele artei moderne

O INTRODUCERE ÎN FORMELE EI SIMBOLICE

Vol. I

Traducere de
ELISABETH AXMANN-MOCANU
şi BUCUR STĂNESCU

Prefaţă de TITUS MOCANU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREŞTI, 1977

De la pagina 23 la pagina 218
textul a fost tradus
de Elisabeth Axmann-Mocanu;
de la pagina 219
și pînă la sfîrșitul volumului
traducerea aparține lui Bucur Stănescu.

Pe coperta I:

WASSILY KANDINSKY (1866—1944)
Cavalerul și prințesa
Guașă pe carton (45+45), 1905
Colecția Gajal de La Chenaye, Torino

Pe coperta IV:
Werner Hofmann (fotografie)

PREFAȚĂ

Căutînd să prezentăm, în linii mari, cartea lui Werner Hofmann intitulată Fundamentele artei moderne, *ne simțim obligați să relevăm, de la început, un fapt important. Studiul la care ne referim este, după opinia noastră, una dintre cele mai însemnate lucrări de reală profunzime, privind arta modernă, care s-au scris în literatura de specialitate în ultimele patru decenii. Afirmînd aceasta ne dăm seama că am spus extrem de mult. Dar cartea merită, fără îndoială, o astfel de calificare. Ea se impune, din capul locului, prin trei însușiri caracteristice, demne de a fi subliniate cu stăruință. În primul rînd, observăm că lucrarea se clădește pe cîteva temeiuri teoretice solide, de certă adîncime. Aceste temeiuri își găsesc legitimarea, atît în viziunea general teoretică — cu remarcabile implicații filosofice — a lui Werner Hofmann, cît și, în mare măsură, în însăși țesătura obiectivă a artei moderne ca atare. Pe un plan secund, descoperim că studiul ni se impune prin caracterul lui sistematic. În sfîrșit, în al treilea rînd, opera la care ne referim ne cucerește prin modul de desfășurare a scriiturii.*

În virtutea celor expuse pînă aici, putem trece acum la dezvăluirea principiilor mai adînci care stau la temelia construcției generale a cărții și deci la baza concepției lui Hofmann despre fenomenul

plastic contemporan. Cercetînd cu atenție urzeala întregului text, constatăm că, în ansamblu, viziunea autorului se sprijină pe șase principii esențiale, ce par să tîlmăcească structura întregului fenomen al artei moderne.

Primul principiu ar avea un înțeles strict istoric. Evident, conceptul referitor la devenirea istorică a artei — în cuprinsul procesului mai larg de schimbare a formelor culturii — trebuie interpretat, în perspectiva gîndirii lui Hofmann, sub înfățișarea lui specifică. Prin urmare, dimensiunea istorică a artei înseamnă, pentru autor, evoluția internă a formelor plastice — așadar succesiunea complexă a acestora, unele din altele, pe parcursul trecerii timpului — și nu determinarea cauzală a entităților estetice, pe baza unor modificări obiective, survenite pe un alt plan de existență reală. Desigur, în subtextul gîndirii sale, Hofmann ține seama adeseori și de ceea ce se înțelege, în mod obișnuit, prin ideea de determinare istorică și socială a artei. În esență însă, el ia în considerare evoluția istorică a fenomenului artistic în sensul evidențiat mai înainte. În consecință, așa cum autorul arată încă în prima parte a lucrării sale, a întreprinde o analiză istorică la nivelul formelor artistice înseamnă a deduce manifestările plastice contemporane din anumite izvoare vechi situate încă în Evul Mediu sau în timpul Renașterii, precum și în secolele imediat anterioare epocii noastre (mai exact spus, în secolele 18 și 19). Pentru a pătrunde modul în care teoreticianul german îndeplinește un asemenea examen de deducere temporală este suficient să ne gîndim la cîteva exemple concludente. Astfel, în subcapitolul intitulat Forma ca geneză, autorul demonstrează că Leonardo da Vinci, descoperind, în configurația difuză a unor pete de pe ziduri, anumite stări premorfice ce țin de o ordine plasmatică inițială, a pus bazele scriiturii plastice lejere, abia schițate — prin urmare, a scrierii

străine de orice exigență severă în actul de tratare formală. Hofmann arată că această viziune va deveni, în urma unui proces de decantare istorică, teza teoretică denumită „confused modes of execution" în doctrina lui Ruskin sau motivul tratării sugerate a imaginii plastice în accepția lui Kandinsky. Folosind această metodă a decurgerii și fundării în timp a evoluției formelor artistice, autorul pune în relație, de pildă, un anumit aspect caracteristic al doctrinelor estetice proprii secolului al 18-lea cu optica artistică a lumii contemporane. Drept urmare, Hofmann descoperă, în însuși cuprinsul Introducerii, ideea scumpă secolului al 18-lea de unificare, în planul creației artistice, a senzorialului cu domeniul moral. Pe acest temei, artei i se va cere să se transforme, în cadrul unui proces îndelungat de devenire în timp, într-un bun public în secolul nostru. Este neîndoielnic că, prin ideea de bun public, Hofmann subînțelege aici, cu multiple rezerve, starea artei de a fi, în același timp, atît o modalitate de expresie accesibilă în plan senzorial, cît și o entitate capabilă de a pregăti, în sens moralizator, cercuri largi de contemplatori posibili.

Dar pînă și cele două lucrări, desemnate de critic ca fiind, în mod concomitent, semnificative și hotărîtoare, pentru începuturile dezvoltării artei moderne — și anume, Prima acuarelă abstractă a lui Kandinsky și Mărul în floare de Piet Mondrian — sînt considerate ca apărînd într-un asemenea context de deducere istorică (v. subcapitolul denumit Apropiere și îndepărtare de natură). Astfel, potrivit vederilor lui Hofmann, în spațiul de joc situat între tendința de îndepărtare de natură, specifică Evului Mediu și nevoia de intrare în cuprinsul naturii, proprie Renașterii, se cristalizează cele două impulsuri artistice fundamentale ce vor conduce nemijlocit către viziunile antinomice în esență, dar complementare pe plan formal, ale

lui Kandinsky și Mondrian. Într-un prim sens, se pun bazele scriiturii descătușate, îndrituite în virtutea ideii că există o libertate estetică extremă a formulării artistice (a se vedea libertatea formei la Tintoretto), ceea ce va permite făurirea, mult mai tîrziu, a lucrării intitulate Prima acuarelă abstractă a lui Kandinsky. În alt înțeles, se edifică tipul de scriitură precisă, severă, aproape manieristă (vezi severitatea formei la Bronzino), fapt ce va permite, odată cu scurgerea timpului, compunerea de către Mondrian a lucrării pe care am amintit-o (ne referim la tabloul Mărul în floare).

Făcînd însă asemenea observații sîntem puși în situația de a evidenția, în chip necesar, cel de al doilea principiu definitoriu al gîndirii lui Hofmann. De această dată este vorba de opoziția de substanță ce se instituie între haos și ordine la nivelul procesului de configurare artistică. Precizăm că ceea ce în subcapitolul din partea finală a lucrării, intitulat Iradieri în prezent, poartă denumirea de „ordine“, este desemnat, în diviziunile de început ale cărții, prin ideea de „severitate a formei“. Implicit, ceea ce la sfîrșitul studiului se numește „haos“, primește în capitolele inițiale denumirea de „lipsă a formei“. Independent de cuvintele care sînt folosite, cele două stări estetice ale configurației plastice sînt indicate ca un unic cuplu de tendințe fundamentale și contradictorii în cadrul procesului de creație artistică. Nevoia de a reda condiția de severitate a formei o va descoperi, pe bună dreptate, autorul studiului, atît în opera lui Mondrian, cît și la mulți reprezentanți ai Jugendstil-ului sau în lucrările de factură constructivistă. În schimb, tentația restituirii fondului dezordonat al compunerii plastice o va descifra nu numai în opera lui Kandinsky, dar și în multe lucrări expresioniste sau în formele de manifestare ale tașismului.

Este interesant să semnalăm că în capitolul din lucrare, ce poartă titlul Expresionismul senzualist,

aceste tendințe polare sînt asimilate cu alte două forme de manifestare plastică sub raport conceptual. În acest nou context este vorba de starea agonală ce subzistă între idealism (considerat ca stil) și expresionism. Devine limpede că, în calitate de stil, stadiul idealist al expresiei nu desemnează aici nimic din ceea ce știm noi, în mod obișnuit despre noțiunea filosofică de idealism, conceput în termeni de sistem de gîndire. Pentru Hofmann, teza referitoare la caracterul idealist al formei se sprijină doar pe sensul de desăvîrșire sau de perfecțiune a expresiei. Acest înțeles intră organic în compunerea noțiunii de idealitate sau de frumusețe formală deplină a configurației plastice. Rezultă că expresia de idealitate a formei reprezintă o altă denumire pentru ceea ce considerăm noi că este actul de desăvîrșire a limbajului configurativ. Dimpotrivă, expresionismul indică drumul către lipsa de formă sau opoziția față de orice încercare de împlinire ideală a configurației plastice și a semnelor ce decurg din aceasta. Important devine aici un fapt subliniat cu insistență de Hofmann. Sîntem parcă obligați să admitem că, în timp ce expresionismul are un pronunțat caracter vital, idealismul trimite către zone îndepărtate de ceea ce e viu și către nevoia de suspendare a stărilor instinctive și de agitație la nivelul actului creator. În schimb, în alternativa idealistă a stilului artistic, s-ar lăsa libere căile către o emancipare a valorilor de conținut și spre o clară ierarhizare a turor entităților axiale ce intră în substanța mai adîncă a compunerii plastice corect definite.

Ajunși aici sîntem în măsură de a pune în lumină cel de al treilea principiu caracteristic al gîndirii estetice a lui Hofmann. De această dată este vorba de opoziția existentă între „marea abstracție“ și „marele realism“. În vederile lui Hofmann, atît atitudinea abstractizantă, cît și cea rea-

listă își au temeiurile în concepțiile estetice tradiționale. Autorul descoperă această polaritate în Evul Mediu și în vremea Renașterii. Cea mai exactă delimitare o găsește însă în gîndirea lui Goethe. Este știut că, pentru marele părinte spiritual al lui Faust, nivelurile artistice ale stilului (și anume, sublim, mediu și simplu) conduc la instaurarea poziției antinomice dintre imitație și stil. În acest sens „stilul" ar reprezenta forma subtilă a abstracției și a idealizării. Dimpotrivă, imitația ar consemna starea de reproducere a realului. S-ar putea conchide, urmărind analiza lui Hofmann referitoare la arta Renașterii (respectiv Carpaccio, Bronzino, Tintoretto), că lipsa de imitație zdruncină fundamentele abstracției. La rîndul ei, carența de elemente abstracte, la nivelul stilului, privează imitația, de factură tradițională, de atributul ei definitoriu artistic. În orice caz, pentru Hofmann, „marea abstrație" și „marele realism" devin, pentru prima oară, egale în rang, în concepția lui Kandinsky. Ceea ce se explică prin faptul că, la Kandinsky, orice obiect se transformă într-un semn. Iar semnul poate fi, în consecință, imitat. Pînă la urmă, întreaga artă modernă se polarizează, adoptînd fie dimensiunea stilului — în perspectiva „marii abstracții" — fie însușirile imitației — în optica „marelui realism". Pe un plan median se situează — ca și în arta Renașterii (Bronzino) sau în secolele următoare — „maniera". Aceasta reprezintă, potrivit convingerilor lui Hofmann — și anume, iarăși în spiritul lui Goethe — un fel de situație amalgamată, dobîndită prin confruntarea virtuților imitației cu acelea ale stilului. Este indiscutabil că în întreg cuprinsul acestei analize, noțiunea de stil capătă o interpretare aparte. O asemenea interpretare trebuie avută mereu în vedere, atunci cînd urmărim argumentele autorului cu privire la abstracție și la stadiul de imitare a naturii în zonele artei. Deducem din aceste observații, că,

în vederile lui Hofmann, în vreme ce stilul se orientează către atingerea unui înalt grad de rigoare formală în planul expresiei, imitația vizează procesul de „obiectualizare" estetică. Ceva mai mult, „stilul" este disponibil, în optica autorului, pentru a restitui valorile simbolice intensive — așadar adevăratele situații simbolice, care-și întemeiază propriul lor spațiu de semnificații — în timp ce imitația se îndreaptă către lumea simbolurilor privită în sens larg, ca un univers al sugestiilor extensive. Desigur, în spiritualitatea medievală asemenea delimitări nu-și aveau rostul. Potrivit concepției evului de mijloc, arta era, în același timp, meșteșug și cunoaștere universală. Arta modernă, în schimb, nu mai poate realiza, în perspectiva gîndirii lui Hofmann, o astfel de sinteză. Drept urmare, ea ar trebui să devină din ce în ce mai limpede o formă de întoarcere de la actul de imitație către simbol (v. subcapitolul Recapitulare, situat înainte de a se trece la cercetarea unor probleme ale artei din secolul al 19-lea).

Desprindem că raportul de opoziție dintre caracterul desăvîrșit al formei și lipsa de formă (respectiv, ordinea și haosul) și relația contradictorie dintre stil și imitație (adică „marea abstracție și „marele realism") constituie antinomiile fundamentale ce caracterizează estetic substanța ultimă a artei moderne. Am putea aduce la această imagine de ansamblu a artei contemporane cîteva observații de principiu. În primul rînd am putea susține că acest sistem de opoziții este puțin cam îngust. Întregul artei moderne nu credem că se explică numai prin relația de abstracție sau de obiectualizare, după cum el nu se elucidează efectiv doar în funcție de legătura disjunctivă existentă între haos și ordine. Totodată s-ar putea demonstra că viziunea expresionistă nu este, în chip exclusiv, vitalistă, în vreme ce perspectiva stilistică idealizantă se trădează a fi, prin excelență, înstrăinată

de viață. Aceasta cu atît mai mult, cu cît abstracția geometrică modernă se raportează din ce în ce mai evident și adeseori tonic, către alte zone ale existenței reale, cum ar fi regiunile tehnologice, sferele urbane prin definiție și chiar domeniile industriale. Într-o asemenea perspectivă s-ar părea că autorul lucrării rămîne indirect tributar concepției lui Worringer. Aceasta, chiar dacă în partea introductivă a studiului el caută, pe bună dreptate, să delimiteze sensul antinomiei de bază, proprii gîndirii marelui teoretician al „abstracției" și al stării de „obiectivare sensibilă".

Totuși modul lui Hofmann de a pune problema ne apare a fi, în cele mai multe privințe, magistral. Autorul nu se rezumă la un act simplu, sub raport teoretic și critic, de ilustrare și descriere elementară, la nivel fenomenologic, a procesului pus în discuție. Analiza lui pătrunde în adîncime și caută să aducă la lumină esențele și fundamentele pe care se clădește sistemul de fapte amintite. Și trebuie să relevăm că, îndeplinind un atare demers, scopurile gînditorului sînt în cea mai mare parte atinse și încă în chip impresionant.

Observăm acest lucru în clipa în care, referindu-ne la cel de al patrulea principiu al concepției sale — și anume, la teza, potrivit căreia, fenomenul estetic contemporan presupune și un efort continuu de „introducere a artei în noi", așadar la nivelul esenței spiritului uman — ajungem la unele concluzii edificatoare. Pentru Werner Hofmann arta tradițională a semnificat întotdeauna o situație obiectivă, în care sensibilitatea umană a intenționat să se transpună, pentru a o înțelege și a o trăi efectiv în alcătuirea ei intimă. Acest gen de „obiectivare sensibilă" nu reprezintă, în optica lui Hofmann, ceva întru totul asemănător cu ceea ce Worringer numea starea de Einfühlung. *„Obiectivarea sensibilă" constituia, potrivit doctrinei lui Worringer numai una dintre alternativele principiare ale*

atitudinii estetice. Momentul opus al acestei tendințe — valabil deasemeni în cuprinsul universului artei — era definit prin ideea impulsului către abstractizare. Conform gîndirii lui Hofmann lucrurile nu se petrec în același mod. Drept urmare, întreaga artă tradițională reprezintă, pentru gînditor, un reper obiectiv ce trebuie înțeles și luat în posesie. Dimpotrivă, opera de artă modernă devine o entelechie formală, care pătrunde enigmatic în noi, reconfigurîndu-ne sensibilitatea și puterea de judecată.

Tema „introducerii operei de artă" în noi se leagă, în chip elocvent, de un al cincilea principiu al viziunii generale a autorului. Precizăm că o astfel de ordine a principiilor are, în vederile noastre, un caracter strict convențional. Prin urmare, în funcție de această nouă teză, rezultă că, față de atributul de „eternitate" al operei artistice tradiționale, obiectul estetic modern devine, din ce în ce mai mult și mai deliberat, o problemă de angajare socială și de participare la zonele de concretitudine ale vieții contemporane. Aceasta ar însemna că, în vreme ce arta trecutului este, prin definiție, o modalitate de exprimare estetică, arta contemporană tinde să apară, din ce în ce mai evident, ca o construcție formală non-estetică. Autorul înregistrează în această ordine de idei, tendința de estetizare, nu a muzeelor, ci a orașelor și a străzilor (v. subcapitolul Formele simbolice ale artei moderne*),*

Hofmann înțelege desigur prin ideea de artă estetică acea stare a obiectului artistic care decurge exclusiv din conținuturile formale ale acestuia. În mod contrar, starea angajată a operei de artă s-ar explica, în fond, prin condițiile ei de geneză. Ea s-ar determina așadar prin elementele de factură extraestetică ce pătrund în substanța discretă a obiectului artistic. Ceea ce e semnificativ, într-o asemenea ordine de idei, e împrejurarea, semnalată

corect de Hofmann, potrivit căreia obiectul de artă, astfel născut, nu rezultă, în lumea occidentală, dintr-o comandă socială de factură obișnuită sau tradițională, ci din nevoia de comentariu și de discuție asupra artei. În consecință, faptul critic este acela care determină, în linii generale, nașterea și schimbarea artei. Un atare fapt apare deci ca fiind mai puternic, în zilele noastre, decît factorii de comandă socială propriu-zisă și de folosire eficientă a operei artistice.

Aceasta ne conduce la obligația de a consemna cel de al șaselea principiu — și ultimul după opinia noastră — a doctrinei estetice a lui Hofmann. Conform acestei noi prerogative a spiritului artistic contemporan decurge că opera nu se mai crează în sine și pentru sine, ci în raport cu un anumit „spațiu de rezonanță". Artistul vizează limpede acest mediu de vibrație critică și intenționează să elaboreze un obiect pentru analiză și problematizare. Totodată el urmărește să participe efectiv la o atare discuție și la actele de meditație estetică ce urmează întotdeauna clipei de naștere a operei artistice.

În baza acestor ultime principii enumerate, Hofmann desprinde o serie de constatări ce ilustrează caracterul contradictoriu al spiritului artistic contemporan. Pe de-o parte, destinul artei moderne din cea de a doua parte a secolului nostru, îi pare autorului ca fiind incert. Trecerea de la tabloul de artă la produsul estetic ar putea fi, potrivit vederilor sale, un progres. Dar această treaptă a evoluției artistice este însoțită, în convingerile lui Hofmann, de prea multe declarații retorice, de multiple clișee de prost gust, de reclamă și de o sumedenie de adevărate deșeuri. S-ar părea că soluția reală, în fața unei atari alternative, ar consta într-un fel de act de autentică întoarcere. Pe de altă parte tendința de estetizare suplimentară a vieții cotidiene și a mediului îi apare teoreticianului ca un anunț al posibilităților artei totale de a redobîndi valorile „stilului". Implicit pansimbolismul operelor cu multiple semnificații, ce rezultă din tendințele de obiectualizare estetică — tendințe care izvorăsc din creația lui Marcel Duchamp, pentru a se dezvolta ulterior în chip manifest — va fi probabil în măsură să demonstreze că arta actuală, ca studiu al facerii, poate să se substituie artei întemeiate pe copierea obiectelor naturii și a faptelor vieții umane. În această privință, alternativa rămîne deschisă. Iar drumurile ce urmează a fi străbătute au încă multe porțiuni neclare și multe zone de netezit.

Cam acestea ar fi tezele fundamentale după care se călăuzește autorul în structurarea operei sale. Dincolo de aceste motive doctrinare de bază, cartea lui Hofmann se impune însă — așa cum arătam încă la început — și prin aspectul sistematic al compunerii ei interioare. În linii mari, putem spune că, sub raportul desfășurării în trepte succesive a examenului critic, lucrarea conține cîteva stadii esențiale ale demersului teoretic de ansamblu.

În acest sens, gînditorul enunță din primul capitol al studiului său că arta modernă a debutat prin trei declarații de principiu. Intră aici în discuție temele estetice propuse de Picasso, Kandinsky și Mondrian.

Pe o treaptă secundă a analizei sale — și întorcîndu-se oarecum în timp — Hofmann cercetează semnificațiile privitoare la destinul artei moderne, conținute în operele celor „patru părinți" ai tipului general de creație estetică specifică lumii contemporane. În acest context criticul evaluează, în substratul lor mai profund, sensurile operelor lui Georges Seurat, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh și Paul Cézanne (v. amplul capitol intitulat Cei patru patres ai secolului 20).

Arta lui Seurat este privită de autor ca un anunț al modernității artistice în măsura în care ea se

opune gîndirii impresioniste. În alternativa stilului impresionist precumpănea în asemenea grad haosul realității înecate în lumină, încît tehnica picturală nu mai avea timp să se preocupe și de universul lumii interioare. Seurat, în schimb, își orientează atenția, în chip dominant, către regiunile interiorității, căutînd să descifreze sentimentele umane și fondul mai adînc al propriei sale trăiri lăuntrice. În acest înțeles el realizează, la nivelul punctului obținut prin culoare, un fel de sinteză superioară între lumină și ordine, răspunzînd astfel năzuinței către haos a impresioniștilor printr-o nevoie susținută de restituire a ordinei echilibrate prezente în sfera existenței reale.

Aceeași predispoziție mărturisită pentru ilustrarea realității interioare umane o ghicim și în creația lui Gauguin. Acesta tinde să abolească starea de neliniște perceptivă, ce subzistă în lucrările impresioniste, pentru a introduce, în locul dezordinii senzoriale și a dinamismului nestăpînit al luminii, pacea sufletească a făpturii și imobilitatea austeră a figurii omenești. Aceasta, spre a se putea întrona spiritul de asceză arhaizantă ce va străbate cu stăruință țesătura subtilă a majorității lucrărilor pictorului.

La rîndul ei, arta lui Van Gogh constituie în esență un imbold spre exagerare. Se prevestește, în acest mod, drumul ulterior pe care va merge expresionismul și se deschide calea pentru analiza lăuntrică a faptelor dinamice și contorsionate ale naturii.

În schimb, Cézanne vine în compozițiile sale cu o înclinație remarcabilă pentru scriitura ordonată și pentru descoperirea adevărurilor permanente din noianul de atribute, plin de exagerări, al lumii obiective.

În această situație, pe o a treia treaptă a devenirii istorice — dar și a compoziției cărții lui Hofmann — se conturează ulterior personalitățile

ce vor putea fi numite, pe drept cuvînt, precursorii imediați ai artei moderne ca atare. După ce într-o zonă intermediară a artei începutului de secol terenul modernității este pregătit de gustul nou pentru caricatură, de marea dezvoltare a expresionismului (și, mai cu seamă, de expansiunea mișcării Die Brücke*) precum și de cubism și futurism, aceste personalități vin spre a schița, în sensuri deosebite, trei direcții esențiale ale evoluției artei moderne propriu-zise. Este vorba, desigur, de Kandinsky, Mondrian și Marcel Duchamp.*

Opera fundamentală a lui Kandinsky reprezintă în fond un elogiu adus, în artă lipsei de formă. Pentru a convinge însă publicul de autenticitatea gestului de căutare a haosului expresiv, pictorul face apel la ideea de inconștient. Hofmann are însă dreptate atunci cînd susține că, deși Kandinsky declară că „inconștientul îi conduce mîna", atunci cînd se pune în discuție adevărata finalizare a operei artistice, el intervine cu o putere de analiză rațională și conștientă demnă de subliniat.

Viziunea lui Mondrian este însă de altă factură. Acesta instaurează, în substanța picturii sale și anume, într-o optică strict abstractă, o frumusețe a relațiilor și a proporționalității pur idealizate. Mondrian pornește totuși de la obiectul real, pe care îl stilizează calculat și îl epurează, pînă ce pictorul ajunge la cea mai simplă expresie lineară a alcătuirii faptului din natură. Evident, mergînd pe acest drum, Mondrian va realiza o unificare, în sens neoplatonician, a interiorității artistice cu exterioritatea senzorială. Ceea ce va face ca limitele de demarcație dintre planul percepției și acela al spiritualității să dispară pe negîndite. Totodată Mondrian se dovedește a fi, potrivit credinței lui Hofmann, un anti-estetizant. Aceasta, în măsura în care pictorul nu propune obiecte pentru muzeu, ci lucruri elementare, aflate la îndemîna oricui și pe deplin „folositoare". Este desigur discutabil

acest înţeles acordat ideii de stare anti-estetică. Dar nu un asemenea lucru ne preocupă aici. Ceea ce reţinem, e doar faptul că Mondrian a fost într-adevăr capabil ca, în virtutea stilizării primare a obiectelor create de el, să contribuie în cadrul devenirii ulterioare a artei la dezvoltarea arhitecturii moderne, a scenografiei geometrizate şi chiar a design-ului.

În ceea ce priveşte creaţia lui Marcel Duchamp trebuie să semnalăm că lucrurile stau cu totul altfel. În vederile lui Hofmann aparenţa lucrurilor este frumoasă, atît pentru Duchamp, cît şi potrivit concepţiei lui Mondrian. Dar copierea artistică şi căutată a acestei aparenţe începe să devină neînţeleaptă. Drept urmare, Marcel Duchamp se arată dispus să izoleze obiecte „gata făcute" (ready-mades), pe care artistul urmează să le prezinte, în chip nemijlocit, spre a promova astfel o situaţie de infiltrare intelectuală în substratul mai ascuns al conştiinţei neformulate. Deducem, în spiritul convingerilor lui Hofmann, că, pe această cale, Duchamp înstrăinează obiectul confecţionat în prealabil, deplasîndu-l din poziţia lui originară şi din cuprinsul legăturilor sale naturale, pentru a-l strecura în planul unei conştiinţe deconcertate şi apte de a fi modelată. Ca o consecinţă a acestei mişcări, cu sens de înstrăinare pe plan obiectiv, s-ar dobîndi — aşa cum se petrec lucrurile în teoria logică a lui Wittgenstein — un fel de polivalenţă semantică a faptelor supuse actului de transfer. Obiectul are deci o semnificaţie iniţială („uscătorul pentru sticle" poate îndeplini un atare rol practic în domeniu casnic) dar el este în stare, prin actul de deplasare estetică, să includă şi o sugestie nouă. Acum el devine un obiect problematic al vizualităţii dezinteresate sub raport funcţional. Obiectului de consum i se conferă astfel o aură neaşteptată. Dar aceasta nu se întîmplă cu rostul de a elogia universul lucrurilor de uz comun. În fond, Duchamp

crează un adevărat realism emblematic. Iar înţelesul acestui orizont al emblemelor este doar acela de a sublinia însingurarea omului, într-o lume tehnologică ireconciliabilă cu spiritualitatea fiinţei şi împovărată de incoerenţe pe plan spiritual.

Aflat în acest stadiu al examenului său critic autorului nu-i mai rămîne decît să treacă în revistă tezele teoretice ale constructivismului rus, amplul fenomen Bauhaus, mişcarea „dada" şi concepţia grupării De Stijl. Acum, Hofmann pare să ne dea de înţeles că a închis un anumit ciclu. Pe o treaptă ulterioară şi mai înaltă el ne va înfăţişa marele moment de sinteză şi de profunzime nerestrictivă al artei moderne. Este vorba de opera lui Paul Klee. Dealtfel, dacă analizezi mai atent substratul cărţii lui Hofmann, ai impresia că întregul studiu este astfel elaborat, încît el să conducă nemijlocit la acel stadiu, unde autorul poate să aducă o laudă supremă şi neîngrădită în canoanele criticii obişnuite, creaţiei geniale a lui Klee. Înfăţişată ca o etapă a unei uimitoare unificări a tendinţelor contradictorii din sistemul artei contemporane, opera acestuia este comparată, mai întîi, cu aceea a lui Picasso. Pentru Hofmann, atît Klee, cît şi Picasso pot fi consideraţi, într-un anumit sens, ca fiind nestatornici. Dar nestatornicia lui Picasso decurge din alte cauze şi se edifică pe alte temeiuri. În această ordine de idei se poate afirma, pe drept cuvînt, că arta lui Picasso violentează trecutul, pentru a-l „prelua şi conserva". Deci creaţia lui Picasso n-ar reprezenta decît o formulare nouă a tradiţiei, pe „linia dialecticii Renaşterii". Marele pictor iberic se încadrează, prin urmare, în orizontul de gîndire antropocentrică de factură mediteraneană. Neliniştea şi nestatornicia lui Picasso apar în clipa în care artistul îşi dă seama de situaţia grea şi conflictuală a spiritului estetic contemporan. El presimte tensiunile existente între obiect şi subiect, între percepţie şi invenţie sau între real şi

ideal și, drept urmare, se tulbură. Apoi adoptă soluția patosului eroic. Dar, mînat de neliniștea care îl cuprinde, pictorul pornește totuși de la ceva. *Acest* ceva *este un „fragment de realitate" la care adaugă o idee sau un desen interior. După aceea, artistul distruge totul, pentru a obține, pînă la urmă, o configurație mare dar în esență artificială, deoarece forma în speță caută, cu orice preț, grandoarea și starea de nimicire substanțială a unei arte preexistente.*

Dimpotrivă, Klee nu se hrănește din prelucrarea și din adîncirea, cu sens de neantizare, a stilurilor Renașterii. Neliniștea lui nu-și are originea în problematica legată de dimensiunile corporale și de tematica „axelor spațiale" (v. continuum-ul spațio-corporal al lui Giotto). În sfîrșit, Klee însuși pornește de la ceva. *Dar acest început e propria sa dramă lăuntrică. Iar tensiunea interioară nu se rezolvă în sferele patosului, ci în plan hermeneutic sau în ceea ce artistul a numit drumul cunoșterii prin colindare; așadar, călătoria „în țara cunoașterii mai bune" pentru a înțelege și a dezvălui orizontul posibil al întregii lumi.*

Spre a îndeplini mai bine actul acestei mirabile călătorii, Klee își stabilește o bază solidă de plecare. Aceasta e constituită din elementele premorfe ale gramaticii sale formale (punct, linie și culoare). Entitățile sintactice de un asemenea fel sînt însă legate între ele pentru a alcătui, la nivelul semnificațiilor, un adevărat repertoriu simbolic (punctul — mort; linia — fapta mobilă; linia întreruptă — popasul; linia articulată — popasul repetat; mișcarea ondulatorie — fluviul care ne împiedică; suprafața riglată — ogorul nearat; roata — se întorc oamenii acasă cu căruțele lor; mișcarea elicoidală — printre oameni se află un copil cu părul cîrlionțat; linia de zig-zag — un fulger apare la orizont; variația punctului — deasupra noastră sînt încă stele; urmează culcarea și apoi amintirile etc).

Rezultă că Paul Klee pornește de la stadii premorfe, spre a ajunge la obiecte. Acestea sînt privite ca embleme (sau semne despre obiecte) fără ca printr-un act de transfer, de un asemenea gen, să se diminueze cumva substratul formal al semnelor inițiale. Caracterul emblematic al artei lui Klee îngăduie ca ansamblul conținuturilor formale să se unifice cu acela al conținuturilor obiectuale. Astfel, geometricul se acordă cu accidentalul, iar haosul se întrepătrunde cu ordinea într-o viziune supraordonată.

Pentru Hofmann o atare realizare înseamnă, pe bună dreptate, o situație artistică nouă, „a cărei importanță istorică nu poate fi încă suficient evaluată".

Plecînd deci de la preobiectual, pentru a se orienta în direcția realului, Klee face saltul din sferele haosului în zonele ordinii, fără a părăsi total nici implicațiile stării de haos și nici factorii de raționalitate ai imperiului ordinii. Artistul îmbină, în acest fel, calculul și întîmplarea, atitudinea clasică cu cea romantică, intelectul cu intuiția, fiind, din acest punct de vedere, comparabil, în spiritul convingerilor lui Werner Hofmann, doar cu Leonardo da Vinci.

Conchidem că pe drumul său emblematic, Paul Klee integrează, într-o ordine supremă și tainică, o întreagă lume. Iar acest univers plastic nou decurge parcă — așa cum relevă cu îndreptățire autorul lucrării — din teza lui Goethe referitoare la devenirea mirifică a universului vegetal, dintr-o plantă originară.

Ultimele trei subcapitole ale lucrării sînt consacrate de autor analizei schițate a situației artistice a Occidentului după cel de al doilea război mondial. În ciuda obiecțiilor avizate ale teoreticianului în cîmpul artei actuale (precizăm că studiul lui Hofmann a apărut, în limba germană, în anul 1966), avem senzația că o serie de aspecte ale problemei

sînt numai sugerate sau abolite cu bună știință (a se vedea tema artei cinetice destul de acută în anul editării cărții sau motivele incipiente ale conceptualismului). Dar o asemenea observație colaterală nu știrbește cu nimic valoarea exemplară a acestei lucrări. În fond, cartea lui Werner Hofmann intitulată Fundamentele artei moderne *trebuie privită corect ca o magistrală și admirabilă analiză a primei vîrste a artei moderne (așadar a epocii cuprinse între sfîrșitul secolului al 19-lea și mijlocul secolului 20). Iar sensul ei devine acum limpede. Studiul încearcă, cu un remarcabil succes, să descifreze efectiv temeiurile pe care s-a edificat arta modernă în general.*

Privind problema dintr-un asemenea unghi de vedere, noi considerăm apariția lucrării lui Werner Hofmann, în traducere românească, ca un adevărat eveniment cultural. În măsura în care apreciem că nu se poate întreprinde astăzi o cercetare serioasă a temelor de bază ale artei contemporane, fără a se ține seama de opiniile lucide ale lui Hofmann (indiferent de faptul dacă se adoptă global asemenea convingeri sau dacă unele supoziții ale autorului sînt privite cu rezerve și cu un ascuțit spirit critic) rezultă că textul ce vede acum lumina tiparului și care e unic în felul lui, poate deveni un instrument sigur și de mare valoare intelectuală pentru specialist și un reper explicativ pentru publicul larg, iubitor de cultură.

Toate acestea se bizuie și pe faptul că — așa cum se exprima cîndva Goethe — și cartea lui Hofmann poate fi privită ca o sămînță originară din care este posibil să se nască, treptat, alte viziuni teoretice ulterioare.

TITUS MOCANU

INTRODUCERE

1.

Întrebarea referitoare la artă a fost înmormîntată în biblioteci. Dacă ne-o punem astăzi din nou, e bine să facem acest lucru cu un oarecare scepticism. Conceptul de „artă" ar trebui ferit atît de o utilizare excesivă, cît și de idolatrizare. Aceasta deoarece conținutul unui atare concept e format din operele de artă, admise într-o astfel de relație pe baza opțiunii unui anumit cerc de contemplatori sau de consumatori. Picturile rupestre sînt artă într-o altă accepție a cuvîntului decît creațiile din muzeele și expozițiile noastre. Dar nici „voința de artă" a zilelor noastre nu este unitară și mulți dintre aceia care continuă să producă tablouri și sculpturi pun astăzi la îndoială noțiunea de „artă estetică" (Schiller).

Nu avem, cu privire la artă, decît o cunoaștere bazată pe experiență, pe care ne-o lărgim zilnic. Această cunoaștere, alcătuită din multe straturi în timp și spațiu, a fost dobîndită prin faptul că întrebarea privitoare la artă, la esența și cuprinsul ei, a fost repusă întotdeauna în discuție. Iată ce e caracteristic pentru relațiile noastre cu opera de artă. Asemenea relații rezultă din faptul că opera de artă a fost pusă la îndoială. Trebuie să acceptăm o astfel de situație și să concepem spațiul de rezonanță spirituală al operei de artă pe această bază.

E drept că epoca noastră trebuie privită din punct de vedere istoric în devenirea ei. În ultimă instanţă însă, ea trebuie interpretată pe baza „formelor simbolice" care-i sînt specifice. În accepţia pe care i-o dăm în această carte, termenul de „modern" nu vizează acea modernitate pe care o slujeşte moda, nu noutatea de ultimă oră, care trebuie să se zbată în fiecare clipă pentru ca să i se recunoască originalitatea, ci acea problematică spirituală specifică, cu care e confruntat artistul modern. Nu vom susţine aici teza conform căreia arta modernă este mai greu accesibilă şi deci mai problematică decît cea veche, ci doar faptul că arta modernă a devenit pentru ea însăşi o problemă. Termenul de „modern" vizează deci mai puţin un anumit domeniu formal; ci mai curînd climatul şi condiţionările sociale în care e implicat artistul epocii noastre. „Modernitatea" nu este o stare de fapt univocă, adusă la unison. Cuvîntul se referă în aceeaşi măsură la fenomenul lipsei de comandă socială ca şi la situaţia de întrecere, pe care o favorizează piaţa artistică (expoziţiile, comerţul şi critica de artă); el se referă pe de-o parte la imperativul etic al necondiţionării şi al adevărului lăuntric al artei, pe de altă parte la efectele de semnal, conştient urmărite, ale provocării (scandalului) şi ale experimentului. În ultimă instanţă, termenul se aplică nu numai voinţei de *artă*, producătoare de picturi şi sculpturi, ci şi contrariului acesteia, adică acelei voinţe care urmăreşte producerea de non-artă sau anti-artă. De aceea noi nu ne mai putem mulţumi astăzi cu un raport istoric de analiză formală şi structurală, care înşiră evenimentele şi caută să convingă cititorul de caracterul logic al succesiunii lor. Va trebui, dimpotrivă, să avem în vedere motivările multiple şi adeseori contradictorii, care determină în secolul nostru acţiunea creatoare. Conceptul atotcuprinzător de „artă" se va arăta a fi, în aceste împrejurări, un mijloc de comunicare echivoc, dar din păcate inevitabil. Pentru a preîntîmpina unele neînţelegeri, vom

pune cuvîntul artă în ghilimele ori de cîte ori va fi vorba despre cazurile în care se ating sau se depăşesc anumite limite. Aceasta nu înseamnă o ironizare a artei, dar nici o supraapreciere a „artei".

2.

Pentru a putea introduce cititorul în arta, pe care noi o numim modernă, această lucrare trebuie să caute înlăturarea erorilor care mai limitează şi astăzi gustul publicului larg. Platforma pe care vizitatorii expoziţiilor şi muzeelor noastre se întîlnesc, plini de ei înşişi, cu arta, este îngrădită şi astăzi de dezideratele pe care le-a furnizat discutarea problemelor de estetică în secolul al 18-lea. Aceste reprezentări şi-au pierdut de atunci ascuţimea intelectuală. Problematica ce s-a dezbătut în epoca luminilor la cel mai înalt nivel şi a preocupat spiritele de prim rang ale epocii, a pierdut curînd elanul umanist-utopic al autodeterminării şi a decăzut, amorfă şi pervertită, la nivelul unei estetici a trivialităţii. Această estetică se manifestă pretenţios, cultivînd în acelaşi timp comoditatea lipsei de idei. Frumosul deziderat al „educaţiei estetice a omului" prin artă a degenerat în contrariul grotesc al acestui principiu: arta trebuie să slujească la disciplinarea politică şi cetăţenească în sistemele democratice şi la menţinerea ordinei publice. Maestrul „artei conducerii" îl tutelează pe maestrul „artelor frumoase", abuzînd de acesta pentru atingerea scopurilor sale.

Este necesar să urmărim cîteva dintre principiile teoriei noastre culturale în decăderea lor spre trivialitate. Atunci cînd, bunăoară, Sulzer considera că rostul artelor este de a „putea implanta inclinaţii dominante ordonate, care determină caracterul moral al omului şi valoarea sa morală", el nu se gîndea să supună arta votului acelei majorităţi compacte, al cărei criteriu este mediocritatea. În vederile lui, demersul artistic

urma să capete semnificație pedagogică. Arta trebuia să fie menită de a cuceri toate inimile și de a contribui la o înțelegere frățească între oameni. Ea devine un factor socializator de prim rang. La rîndul său, Schiller a pus elocvența sa cuceritoare în slujba acestui deziderat: „Orice îmbunătățire în domeniul politic trebuie să pornească de la înobilarea caracterului." Pentru aceasta este necesar să existe un instrument și anume arta. Totuși maestrul „artelor frumoase" colaborează cu cel din domeniul politic. Rezultatul este „statul estetic", în cuprinsul căruia frumosul reprezintă garanția sociabilității. „Dacă trebuințele sale îl împing pe om către societate și rațiunea îi implantează principiile sociabilității, singură frumusețea este aceea prin care el poate dobîndi un caracter sociabil. Doar gustul aduce armonie în societate..." Arta nu servește însă numai la sociabilizare, ea îi acordă omului ceea ce îi este refuzat de ierarhia socială: egalitatea. „În statul estetic oricine, chiar și cel ce slujește drept unealtă, este un cetățean liber, iar rațiunea, care supune cu forța masele răbdătoare scopurilor sale, trebuie aici să le ceară consimțămîntul. Aici deci, în imperiul aparenței estetice, se realizează idealul egalității, pe care visătorul ar dori atît de mult să-l vadă îndeplinit și în esență; și dacă este adevărat că tonalitatea frumoasă se maturizează mai devreme și mai deplin în preajma tronului, ar trebui să recunoaștem și aici împrejurarea favorabilă, care pare de multe ori să îngrădească omul în existența sa reală, numai pentru a-l împinge într-o lume a idealității."

Aceste idealuri înalte vor constitui mai tîrziu sursa judecăților infatuate ale filistinilor culturii. Deoarece aceștia sînt în toate privințele împotriva schimbării — pentru că schimbarea tulbură liniștea, pune la îndoială ceea ce a fost confirmat și răspîndește nesiguranță — ei pretind ca arta să proslăvească neabătut moralitatea, agreabilul, ceea ce e plăcut și înălțător din punctul de vedere al moravurilor. Pentru ei, arta se oprește acolo

unde li se cere efortul unei confruntări. Idealul clasic, ce marchează o culme, e preschimbat astfel cu timpul, prin nivelare, în cîmpia banală a acelei „frumuseți", care îl iritase la timpul său pe tînărul Goethe. Filistinul cere accesibilitatea cea mai plată. Prezumtiva sa cunoștință cu privire la frumosul înalt și neschimbător îl face să considere ca încheiată istoria artelor, al cărei produs final e socotit a fi „clasicul". Epigonii au felul lor propriu de a manipula această sferă valorică: ei o îngustează, o fac inofensivă și-și împodobesc cu ea plăcerea apatică, care-i cere artistului „opere durabile, cu valabilitate generală", descoperind, pericolul anarhiei în orice abatere de la tradițional. Acesta este motivul pentru care burghezia conservatoare a secolului al 19-lea s-a identificat în mod consecvent doar cu acele curente artistice care erau marcate de un tradiționalism timid. În artă, ca și în politică, ea optează pentru *statu quo*. În felul acesta, omul cu mentalitatea conservatoare va utiliza opera de artă ca oglindire purificată a propriei sale existențe sociale. Pentru el, arta este acoperirea estetică care îl convinge cu privire la motivația nobilă a idealurilor sale politice. Aceste idealuri sînt: cumpătarea, liniștea în cetate și credința de supus.

Acestea sînt consecințele nefaste ale unificării dintre senzorial și moral pe care a proclamat-o secolul al 18-lea. Transformată într-un instrument politic al sociabilizării armonice, arta trebuie să se angajeze pe linia accesibilității generale. Numai în felul acesta ea poate realiza idealul egalității. Cine vede deci în artă un factor de culturalizare democratică și îi cere întîi să amelioreze stările sociale, apoi să le stabilizeze, îi pretinde în același timp să acționeze în sfera cea mai largă, o dă pe mîna oricui și o extrădează în cele din urmă păzitorilor ordinei, celor care veghează asupra bunei-cuviințe, asupra moravurilor și moralei politice. Dacă arta trebuie să-i privească pe toți, ea va deveni o chestiune

publică. Ea va trebui să ceară, conform viziunii profetice a lui Schiller, „asentimentul maselor răbdătoare". Oricine o poate judeca și poate întreba ce foloase aduce societății. Contribuabilul cere socoteală.

Arta a trebuit să fie proclamată întîi ca instrument de culturalizare și instanță morală, înainte ca, în secolele 19 și 20, să se încerce dădăcirea ei și să se poată declara că anumite manifestări nedorite de independență sînt barbare, brutale, împotriva naturii și lezează „demnitatea" umană. Verdictul inaccesibilității nu ar fi fost pronunțat niciodată, dacă *Aufklärung*-ul nu ar fi afirmat cu îndrăzneală că adevărata artă — și tocmai acesta ar fi criteriul distinctiv — se exprimă în limba vorbită de toți, că numai operele contrafăcute se pierd în întunericul speculației și al manierei. Din frumoasa viziune a lui Herder, potrivit căreia arta ar fi limbajul originar al omenirii, secolul al 19-lea și-a însușit doar acea zonă a exprimării, care e accesibilă oricui fără efort. Straturile „hieroglifice" ale limbajului au fost sacrificate în favoarea măsurii comune; această măsură s-a erijat curînd în poziția de singur idiom artistic admis.

Se poate observa aici felul în care comoditatea se preschimbă în aroganță. Contemplatorul rigidizat de prejudecăți se prevalează și astăzi de o garanție, pe care o datorează, de cele mai multe ori fără să știe, unor filosofi optimiști din secolul al 18-lea. O epocă sociabilă prin trăsătura ei fundamentală, o epocă ce căuta în saloane și prin schimburi de scrisori, înțelegere, comunicare și unificare, nu-i putea recunoaște nici artistului și nici operei sale rangul unei măreții izolate. Sfîrșitul epocii feudale a adus fără îndoială certitudinea că artistul nu mai este legat de comanditarul său clerical sau princiar, oferindu-i-se însă un nou, uriaș cîmp de acțiune: educarea omenirii fără deosebiri de rang și de clasă. Povara acestei sarcini de neîndeplinit a generat majoritatea pretențiilor pe care le ri-

dică astăzi publicul în fața artei. Dacă arta e datoare să se adreseze fără deosebire speciei „umane", atunci ea trebuie să se exprime într-un limbaj general accesibil. Acolo unde nu se realizează concordanța dintre privitor și operă, vina nu poate fi decît a artistului, care a deviat de la calea simplității, a naturalului și a frumosului. Siguranța de sine cu care oricine emite astăzi sentințe în problema artei își găsește acoperirea în naivitatea filosofică a reprezentanților *Aufklärung-ului*; aceștia invocau dictonul lui Cicero: „Datorită unui simț interior, toți oamenii sînt în stare să deosebească, chiar și fără cunoașterea regulilor, ce e bun și ce e rău în artă." Este lesne de înțeles că cel ce își vede „simțul comun" înzestrat cu astfel de privilegii, va face uz de ele. Iar dacă aceste prerogative ajung pe mîinile unor oameni de felul celor care nici nu se gîndesc să pună întrebări, deoarece sînt plini de certitudini doctrinare, judecata degenerează în prejudecată. Deciziile vor fi luate atunci în direcția minimei rezistențe, întru proslăvirea frumosului care nu supără pe nimeni și a formelor plăcute, a căror netezime dovedește virtuozitatea; ele preamăresc hărnicia investită în opera de artă și suspectează tot ce nu dă dovadă de grijă și conștiinciozitate meșteșugărească. „Omul se opune cu dușmănie duhului sfînt, acelui *sanctus spiritus*, spiritului creator, *creator spiritus*. El dorește liniștea. Trăiește fericit în poziția asigurată pe care i-au pregătit-o oamenii mari ai trecutului. Faptul că el trebuie să meargă mai departe, să-și părăsească adăpostul sigur la care în sfîrșit a ajuns, îi provoacă neplăcere și de aceea el îl urăște pe omul-artist care vrea să înlocuiască concepțiile ce i-au devenit familiare prin altele noi" (Adolf Loos). Cam așa se prezintă judecata artistică în fața căreia muzeele noastre expun operele lui Rembrandt și Cézanne, ale lui Meister Bertram și Goya. Această poziție primitivă și într-un sens superficial „contemplativă" ne dezvăluie o sărăcire a rezonanței culturale, de pro-

porții înspăimîntătoare. Am greși însă dacă am pune această încremenire treptată și dogmatizarea simțirii artistice numai pe seama nespecialistului. Acesta își găsește părerile confirmate prin sentințele emise de o seamă de cunoscuți istorici de artă și directori de muzee, conform cărora arta s-ar fi oprit în anul 1800.

Eșecul burgheziei culturale este evident. Surprindem adevăratele proporții ale acestui eșec, dacă descoperim ceea ce e trecut sub tăcere. Căci tot ce se prelua din ansamblul de idei al înaintașilor, era unilateral și în mod conștient ales în așa fel încît să ofere gîndirii statice în condiții de securitate un alibi elegant. Din acest motiv nu este acceptată nici o problematizare, dinamică, care ar putea trezi îndoiala și incertitudinea, chiar dacă ideea vine din partea unui autor cu renume. Astfel avertismentul lui Hume, cu privire la faptul că în domeniul artei nu pot exista reguli neschimbătoare este trecut sub tăcere; nu este luată în seamă cerința lui Shaftesbury de a se căuta trăirea artistică în fața formei neterminate, în stadiu de devenire; descoperirea de către Burke a spațiilor de trăire inabordate ce se ascund în lipsa de reguli și în haotic este nesocotită; o idee a lui Herder ținînd de dinamismul istoriei, anume cea conform căreia „eterna năzuință“ a omului reprezintă o mișcare dinspre ceea ce a trecut înspre viitor, este ignorată. E citată cu plăcere generalizarea consilierului princiar Goethe cu privire la caracterul bolnăvicios al romantismului și la sănătatea clasicului (de pe urma căreia a mai profitat și politica lui Hitler în problemele artei). Se evită în schimb aprofundarea unei propozițiuni tăioase a tînărului Goethe, care sună cu totul altfel: „Nu poate fi vorba decît despre artist, despre acela care nu cunoaște nici o fericire a vieții în afara artei sale. Dacă publicul ce cască gura își poate da sau nu seama, după ce a terminat, de ce a căscat gura, ce importanță poate avea acest lucru?“

3.

Această carte nu se adresează celor care „cască gura“. Ea presupune că cititorii sînt din rîndul celora care se simt neplăcut impresionați de retorismul cultural infatuat, care caută în mod sincer o explicație pentru acea nesiguranță a aprecierii care se manifestă de mai bine de 150 de ani și ale cărei obiecte se numesc Delacroix și C.D. Friedrich, Marées și Cézanne, Picasso și Kandinsky. Acestor cititori nu li se cere mai mult decît să riște confruntarea și să fie gata de a-și da ei înșiși socoteala cu privire la acele întrebări care nu-l neliniștesc pe cel ce cască pur și simplu gura.

Se naște suspiciunea că o asemenea contemplare însoțită de raționamente ar putea duce la intelectualizarea trăirii artistice. Schiller a surprins în mod just problematica celui care judecă cu privire la artă: „Pentru a reține aparența fugitivă, el trebuie să-i pună cătușele regulii, trebuie să-i sfîșie frumosul trup, desfăcîndu-l în concepte și să-i păstreze spiritul viu într-un uscat schelet de cuvinte.“ Aici pare să se ivească o dilemă, care îl confruntă pe orice comentator, în mod brutal, cu inutilitatea muncii sale: ori se dedă parafrazării lirice și imnice, devenind deci ilustratorul dispensabil al unei admirații, căreia „publicul“ trebuie să-i facă față fără cuvinte, ori stoarce în mod arbitrar din opera de artă acel extract de care are nevoie pentru fundamentarea propriului său edificiu de idei. Ce rost poate avea deci o introducere, care nu vrea să-și îndeplinească menirea decît *ad usum Delphini?* Probitatea intelectuală cere un răspuns la această întrebare. Trebuie să precizăm în ce constă valoarea unei „introduceri“ și care sînt limitele ei. Pentru a putea face aceasta, va trebui să amintim o serie de premise ținînd de istoria culturii. În plus, aceste considerații vor pune în lumină unele trăsături esențiale ale artei moderne.

Ar fi greşit să credem că arta a devenit misterioasă şi de neînţeles abia în ultimii cincizeci sau o sută cincizeci de ani. În perioada amintită însă, caracterul ei discutabil a căpătat rezonanţă publică; cu alte cuvinte, arta a devenit discutabilă şi demnă de a fi luată în discuţie. Este vorba despre un proces care a fost declanşat de atitudinea schimbată, mai precis, de aşteptările schimbate ale publicului. Încercarea de a face accesibilă inaccesibilitatea operei de artă, de a cuprinde neînţelesul cu puterile raţiunii, ţine de conştiinţa unei epoci tîrzii. Această încercare presupune o imagine a lumii cu caracter raţional, faţă de care arta este împinsă într-o relaţie de tensiune. Aceasta se poate întîmpla în două feluri: arta poate fi definită ca un caz particular al dialogului raţional cu lumea, sau e concepută, exact invers, ca fiind iraţionalul în sine. Aceştia ar fi, în mare, polii între care se situează, de la Renaştere încoace, interpretările. Dacă raţionalizarea operei de artă — cam cum a fost cerută de realiştii secolului al 19-lea — aduce cu sine o amputare a substanţei creatoare, nu vom putea să ne ascundem nici faptul că încercarea de a abandona speculaţiei iraţionalul, are ceva comun cu dilema suprarealistului, care vrea să aducă inconştientul în conştiinţă. Tentaţiei de a domestici opera de artă prin intelectualizare, nu-i va putea să reziste decît cel care este în permanenţă conştient de această împrejurare, cel care — pentru a discuta în termenii zilelor noastre — îşi dă seama de faptul că există configuraţii formale cu putere de conjuraţie, care nu pierd nici în rezervaţiile estetice ale muzeelor noastre nimic din magia lor; iar o gîndire raţională nu poate avea acces decît la zona lor de suprafaţă.

Situaţia a fost mai simplă înainte de întemeierea ştiinţifică a operei de artă. Probabil că omul era atunci mereu conştient de faptul că operele de artă creează o sferă a inabordabilului; de-abia iniţierea cu caracter ştiinţific şi comentariul specialistului au putut trezi speranţele

de a învige această distanţă. Cum altfel ne-am putea explica funcţia de substitut, pe care arta a trebuit să o preia ori de cîte ori era vorba de a marca intuitiv domeniile transfigurării — magicul, sacralul. Arta trebuie să înlocuiască ceea ce omul nu poate — sau nu mai poate — vedea „stîndu-i faţă în faţă". Printr-un act ce solicită un uriaş, un temerar efort, artistul *denumeşte* ceea ce, într-un fel, nu poate avea nume. A trecut mult timp pînă cînd oamenilor le-a venit ideea de a raţionaliza această activitate cu ajutorul unor considerente de natură istorică şi estetică şi de a o populariza prin expoziţii, cărţi şi reviste.

Acestea sînt spaţiile de rezonanţă pe care societatea noastră „modernă "le pune la dispoziţia operei de artă. Nu este desigur uşor de a decide asupra valorii şi nonvalorii acestor măsuri de răspîndire; credem însă cu siguranţă că ele nu se bucură întotdeauna de asentimentul artiştilor. Căci un lucru nu s-a schimbat nici în epoca în care opera de artă e expusă în muzee: impulsul, pe care creatorul unei astfel de opere — indiferent de faptul dacă se consideră artist sau nu — îl transmite contemporanilor săi, trebuie acceptat ca atare. Artistul a fost şi este un om care şochează. Acesta este motivul pentru care neliniştea provocată de un Picasso de vre-o şaizeci de ani încoace, mai are şi astăzi ceva din uimirea pe care o provoca opera de artă cînd era trăită încă în afara categoriilor estetice. A reinstaura această uimire, mai mult chiar, a o legitima, acesta ar trebui să fie scopul oricărei introduceri în problematica istoriei artelor. O astfel de iniţiere ar trebui să scoată opera de artă de sub influenţa obişnuirii idilice şi estetizante, pe care o favorizează muzeele noastre şi să cuteze de a scoate în evidenţă incursiunea în noi şi neliniştitoare zone ale semnificaţiei. Aceste consideraţii sînt valabile şi pentru arta veche, al cărei mesaj a pierdut, poate, din acuitate prin trecerea timpului şi a cărei substanţă dinamică a fost înstrăinată. Oare nu întîlnim adeseori interpreţi care îngăduie cu toleranţă secolului

12 bunăoară, ceea ce reproşează prezentului? Ce e vechi şi trecut de mult intră în conştiinţa noastră fără să întîmpine aproape nici o rezistenţă; aceasta pentru că însuşi faptul duratei materiale este acceptat ca o confirmare, impunînd respect. Numai noul ne descumpăneşte, cînd sîntem confruntaţi cu el, deoarece îi lipseşte legitimarea istorică, pecetea lui *„déjà vu"*.

Consideraţiile de acest fel trebuie înţelese de cititor ca o invitaţie de a nu se opri la modelele de gîndire raţională ale acestei cărţi, ci de a înainta pînă la punctul în care opera de artă îşi dezvăluie substanţa intimă ca *stare de uimire*. Arta nu poate fi propovăduită — şi nici înţelegerea pentru artă. Dar cine scrie o lucrare introductivă, doreşte să cîştige înţelegerea cititorului, să nu-l conducă doar pînă în preajma operei, ci să-l facă să păşească în interiorul ei, să nu mai fie în afară, ci înlăuntrul gîndului artistic. Iată o pretenţie îndrăzneaţă. Poate ar trebui să ne mulţumim cu intenţia de a nu face arta accesibilă, ci de a ne face pe noi accesibili artei. Şi să nu popularizăm arta, pînă cînd ea se abandonează în cele din urmă, pasivă, bunului nostru plac şi pînă cînd oricine crede că poate să-şi facă de lucru cu ea. „De aceea statul are datoria de a aduce poporul cît mai aproape de artă", scria Adolf Loos în al său „Îndreptar pentru o instanţă artistică". Poate că ar fi o experienţă demnă de efortul ce l-ar costa, să lăsăm artei întreaga pondere a misterului ei şi s-o „introducem" ca pe o măsură — ca un criteriu! — în lumea noastră interioară. Punctul pînă la care am lăsa-o să înainteze, ne-ar indica profunzimea de a cărei cuprindere sîntem capabili.

4.

Faptul că epoca noastră pune în discuţie, cu fervoarea descoperitorului, fenomenul de artă, are multe cauze. Una dintre premize ar fi împrejurarea că opera de artă a devenit demnă de discuţie (frag-würdig), că nu se mai înţelege de la sine, negăsindu-şi o justificare suficientă în misiunea şi în funcţiile pe care le îndeplineşte. Înainte deci ca tablourile şi sculpturile să fie prinse în conul de lumină al reflecţiei, a trebuit să se schimbe ceva în atitudinea noastră faţă de opera de artă. De relativ puţină vreme încoace — de la Renaştere şi mai intensiv din epoca romantică — opera de artă este supusă procesului de scientizare. Cuvîntul e complicat, ca şi demersul pe care îl desemnează. Din acel timp deci arta este înconjurată de întrebări şi atrasă în desişul interpretărilor ce îşi contestă reciproc valabilitatea.

Aceasta înseamnă că scopurile de pînă atunci — ale operei de artă — în special funcţia ei sacrală şi cea decorativă — au fost umbrite şi că privitorului i se oferă un spaţiu liber, un fel de ţară a nimănui pe care interpretarea o investighează şi o ia treptat în posesie prin intermediul conceptelor. În acelaşi timp, se recunoaşte adevăratul rol al acestui spaţiu: el constituie zona în cuprinsul căreia creaţia artistică se pune ea însăşi în discuţie, căutîndu-şi autodeterminarea. Într-o formulare mai puţin punctată vom spune că este vorba despre zona în care opera de artă devine discutabilă.

Trebuie acum să ne punem următoarea întrebare: oare arta, care se expune problematizării, care caută chiar să o provoace, este în principiu altfel constituită decît acea artă care îşi găseşte justificarea în coordonatele unei funcţiuni? Urmărind ideea cu stricteţe, ar trebui să ne întrebăm, prin urmare, dacă o pictură care se prezintă izolat, este, din acest motiv, mai discutabilă decît ansamblul formal al operei totale de factură barocă, ce cuprinde pictură, sculptură şi arhitectură? Oare obiectul liturgic, avînd o funcţie determinată, are din această cauză mai puţină „nevoie de comentariu" (Gehlen) decît obiectul dadaist? Sau s-a schimbat în primul rînd nu obiectul configurat, ci unghiul de vedere, din care îl priveşte contemplatorul? Arta făcută pentru public are nevoie de comentariu şi inter-

pretare, deoarece publicul este dornic de comentariu. Și arta veche putea recurge la comentarii. În cazul ei însă, acestea erau conținute de cele mai multe ori în formularea sarcinii, ce se trasa artistului, putînd fi, desigur, cîteodată și rezultate ale speculației. Astfel, comentariul operei de artă religioasă este cuprins — cu toate că nu este cîtuși de puțin accesibil credinciosului de rînd — în funcția pe care o îndeplinește sau în programul teologic ce-i stă la bază. Opera de artă avea anumite scopuri, care îi erau precis indicate; odată ce acestea erau îndeplinite (fapt asupra căruia decideau doar specialiștii) întrebările privind motivarea operei și a metodei nu-și mai aveau rostul. Arta condiționată de comandă, de îndeplinirea unui program de conținut dinainte stabilit, nu se justifică prin ea însăși, ci prin felul specific, în care comanda a fost respectată. În schimb, arta liberă de determinații finale se justifică prin comentariul scris *post festum*. În căutarea unei întemeieri, opera de artă născută fără comandă se deschide reflecției, iar artistul — care e, de multe ori, propriul său comentator — își găsește aici confirmarea libertății sale de acțiune.

Pentru lămurirea lucrurilor trebuie să facem aici o delimitare. Și înainte au existat dificultăți în privința accesibilității. Ele erau puse pe seama artistului, ori de cîte ori acesta se sustrăsese imperativelor didactice ale comanditarilor săi și se prevalase de libertatea propriei sale acțiuni, fără să se sinchisească de obligațiile sale pedagogice. În felul acesta, comanditarul a obținut numeroase corecturi, fără de care desfășurarea istorică — pe care o punem cu plăcere pe seama „voinței de artă“ — ar fi fost probabil schimbată. Pe vaste porțiuni, dezvoltarea artei s-a hrănit din indicațiile teologiei. Astfel, în secolul 7, o intervenție papală a curmat înfloritoarea activitate a miniaturiștilor irlandezi-northumberieni, deoarece formalismul lor esoteric — așa s-ar numi astăzi maniera acestor artiști — se opunea reprezentării ușor accesibile, didactice (fig. 1).

Simțindu-se amenințat de complicatul dinamism linear al nordului, antropocentrismul mediteranean promova, din punct de vedere formal, apropierea de realitate. În secolul al 12-lea, Bernard de Clairvaux a combătut luxurianta încărcătură fantastică (în ochii săi era monstruoasă) a sculpturii romanice; motivul invocat era neconcordanța cu exprimarea clară a conținutului. În general, comanditarul și-a impus punctul de vedere în fața artistului: devierile erau abandonate, se găseau soluții de compromis. În mod asemănător s-au petrecut lucrurile și mai tîrziu, cînd verdictul nu mai era pronunțat după criteriile teologiei, ci după cele ale politicii de putere. Apar noi dogme, legitimate estetic, prin care se urmărește aducerea artiștilor la un anumit numitor comun al gustului — un ideal de frumusețe ce descinde din antichitate. Arta de la curtea lui Ludovic al XIV-lea constituie un exemplu în această privință. Regele-zeu nu putea suporta în preajma sa un artist, care pretindea să fie domn în propriul său imperiu. De aceea politica artistică de la curtea regelui trebuia să limiteze posibilitățile artistice de exprimare la repertoriul îngust al „frumosului ideal“. Această dogmă se potrivește de minune pentru a fi identificată cu puterea de stat: ca și aceasta, ea se pretinde nepieritoare și cu valabilitate perenă, își asumă valori general-umane. Prin urmare, numai acea artă, care s-a angajat pe linia frumuseții ideale normate, poate să slujească la preamărirea și dăinuirea puterii regale. Statul urmărește păstrarea și consolidarea poziției sale, el are nevoie de stabilitate, prin urmare de o artă a puterii, a cărei estetică confirmă rațiunea de stat în imperativele ei. Pentru realizarea acestui deziderat, conservatismul artistic trebuie să-l preamărească neîncetat pe cel politic, după cum și acesta din urmă îl ridică pe cel dintîi, prin intermediul academiei regale, la rangul unei instituții inatacabile. Încă din secolul al 17-lea există deci artistul „ce susține statul“ (și este, din această cauză, la rîndu-i susținut de către stat), și, în afară de acesta, artistul care

stă de-o parte, care nu crede nici în caracterul neschimbător al instituţiilor umane, nici în valabilitatea veşnică a dogmelor estetice. Iar în secolul al 18-lea va avea loc procesul de trezire al istorismului, care va clinti în aceeaşi măsură conservatismul politicii de stat, ca şi credinţa că forma antică trebuie să domine asupra celorlalte.

5.

O artă care se adresează contemplatorului îl va solicita pe acesta cu mult mai mult, decît acea artă, care nu ţine seamă de loc de categoria de public. Noi ştim astăzi, că această categorie aparţine unei epoci tîrzii. Atunci cînd funcţiile oficiale, pe care opera de artă le-a avut iniţial, dispar din spaţiul din rezonanţă al acesteia, ultimul ţel, care rămîne să fie îndeplinit este de a oferi satisfacţie contemplatorului. Aceasta este situaţia în prezent şi începuturile acestor stări de lucruri pot fi urmărite pînă în epoca Renaşterii. A ţine seama de public însă nu înseamnă a te înclina în faţa lui. Dimpotrivă, tocmai fiindcă ştie că trebuie să ţină seama de contemplator, arta destinată publicului este deosebit de pretenţioasă. Nimic mai fals deci, decît eroarea larg răspîndită de a crede că astăzi arta a întors spatele publicului.

În această situaţie, misiunea istoricului de artă este dificilă. Însuşi faptul că el există, ar trebui să dea de gîndit. Operele de artă, care constituie materia brută a activităţii sale, trebuie puse în legătură şi ordine, trebuie cuprinse într-o anumită relaţie valorică. Ceea ce a fost receptat de către „simţirea nemijlocită" (Hegel) ca o sumă de *membra disjecta*, urmează să facă acum parte dintr-un context, să intre într-o configuraţie spaţială şi temporală. Faptele se pierd acum în haina pe care o croieşte interpretul din materialul oferit de ele. Trupul însă, pe care trebuie să-l îmbrace această haină, nu este un dat neschimbător. El e alcătuit din reprezentările noastre cu privire la posibilităţile expresive, pe care „spiritul epocii" le pune la îndemîna demersului artistic. Din

această cauză, cel care se încredinţează istoricului de artă pentru a fi introdus în domeniul creaţiei, trebuie să ştie că aici nimeni nu are ultimul cuvînt, că nu există verdict inatacabil şi de nezdruncinat. Noi plasăm operele în anumite puncte ale unui cîmp relaţional mai întins sau mai restrîns, pe care îl numim „artă". Dar orice nouă operă poate, prin apariţia ei, să anuleze relaţiile pînă atunci existente. Chiar şi această singură circumstanţă poate demonstra în ce măsură judecata noastră este condiţionată de cunoştinţele noastre empirice şi de desfăşurarea imprevizibilă a istoriei — fără să mai vorbim de preferinţele de gust — şi în ce măsură oricare dintre verdictele noastre are caracter provizoriu.

Aceştia sînt factorii de nesiguranţă, pe care e mult mai bine să-i mărturiseşti, decît să-i treci sub tăcere. Iată însă că, în faţa lor, cititorul ar putea fi descumpănit. Vom arăta deci, că acel cîmp raţional, în care arta a fost plasată de către civilizaţia noastră, face ca actul de comentare să fie absolut necesar.

Comentariul îşi are originea în întrebările pe care şi le-a pus sie însuşi omul creator. Artistul a fost mai repede conştient de caracterul discutabil al activităţii sale decît publicul. Din secolul al 15-lea el meditează asupra muncii sale, asupra premizelor ei spirituale şi practice. Primii istorici şi teoreticieni de artă în accepţia modernă a cuvîntului au fost artiştii; abia tîrziu, în secolul al 18-lea, li s-a alăturat cunoscătorul, cercetătorul cel care nu practica deci. De la Ghiberti, Leonardo şi Vasari duce un drum direct pînă la Klee şi Kandindsky. Astăzi aproape nu există artist, care să renunţe la posibilitatea autocomentariului. Este vorba aici despre un proces ţinînd de istoria dezvoltării spirituale, proces care i-a ajutat pe artişti să-şi lămurească o serie de importante conţinuturi de conştiinţă. Unul dintre motivele centrale ale reflecţiei l-a format şi îl formează încă întrebarea privitoare la „artisticul pur şi etern" (Kandinsky). Această punere a problemei a contribuit la faptul că aspectul artistic

al operei a fost recunoscut în tot mai mare măsură ca un conținut de conștiință independent, sigur de sine și autoritar, ca un conținut deci, care a umbrit în cele din urmă conținuturile, condiționările și justificările tradiționale ale operei de artă ba chiar a dus la completa lor pierdere din vedere.

Ceea ce Kandinsky numește artisticul pur și etern, corespunde dacă facem abstracție de gestul patetic, doctrinei *l'art pour l'art* a secolului 19. O concepție istorică, potrivit căreia arta modernă este autoreprezentarea artisticului, își va afla, în formularea lui Kandinsky, „monada centrală". În această carte însă, e reprezentat alt punct de vedere. Ideile și formele, cu care artiștii secolului se prezintă în fața publicului, nu pot fi înțelese decît în mică măsură ca manifestări ale „artisticului pur și etern". Ansamblul de fapte și teze, numit de noi arta modernă, este mult mai divers decît idealul lui Kandinsky. El prezintă urmele unor multiple tensiuni, opoziții și contradicții, ce nu trebuie trecute cu vederea sau sacrificate unei perspective unice, atotcuprinzătoare. Faptul, că arta a devenit discutabilă, prezintă două aspecte: pe de o parte asistăm la proclamarea unei provincii autonome a creației artistice, pe de alta întîlnim desconsiderarea fățișă și disprețul față de infatuarea estetică. Logicitatea interioară a acestui proces e demonstrată de tensiunea dialectică a practicii artistice: o epocă, în care e propăvăduit artisticul pur și etern, va incita de-a dreptul la proclamarea anti-artei.

Acest lucru trebuie subliniat cu stăruință și reamintit tocmai epocii noastre, care a ajuns să aibă o perspectivă istorică asupra turbulenților „ani eroici" ai artei moderne și care își orientează cea mai mare parte a energiilor spirituale și materiale către consumul operelor de artă în izolarea estetică a muzeului sau în prezentarea plină de gust a albumelor cu reproduceri colorate. Arta nu este identică cu arta de muzeu și nici nu e reductibilă la succesiunea lineară a capitolelor dezvoltării stilului. Ea este mai curînd o capacitate — proprie numai omului — prin care acesta are

posibilitatea de a-și însuși lumea și de a se orienta în fața ei în cele mai diverse feluri. *Cuprinderea exclusiv estetică a universului este numai una dintre aceste posibilități.* Cu această constatare atingem una dintre situațiile centrale de conflict ale creativității; de obicei, tratatele de istoria artei trec acest aspect sub tăcere, deoarece el distruge imaginea ideală a unei frumoase unități. Punctul de plecare metodic al unor asemenea prezentări îl constituie, din secolul al 18-lea încoace, un concept cuprinzător de natură mai generală, anume cel al unei „voințe de artă" (Riegl) presupuse aprioric. Noi trebuie însă să ne familiarizăm cu faptul că noțiunea de artă este un *concept convențional*, căruia fiecare epocă îi atribuie altă sferă. Nu ne e permis să trecem cu vederea că o pictură de altar poate fi înțeleasă în mai mică măsură pe baza unei motivații aristice decît o operă de altă natură a picturii renascentiste. „Muzeul imaginar" reprezintă o ficțiune care urmărește în mod exclusiv preamărirea „artisticului pur și etern". Această idee postulează un numitor comun trecînd prin milenii, un factor care nu este însă extras din configurațiile existente, ci e impus acestora de către receptivitatea — muzeal condiționată — a contemporanului.

Artă e, ceea ce e acceptat de noi ca atare. Zona artisticului pur și etern crește pe măsură ce pălesc alte domenii de semnificație, pe care opera de artă le-a avut inițial în vedere. Acolo unde *straturile semnificației* nu mai pot fi urmărite, *stratul formal* devine singura dimensiune valorică a operei de artă; în acest caz, aici se concentrează o vagă impresie a conținutului de semnificații, pe care l-a avut opera, o impresie însă, ce e condamnată să rămînă fragmentul unui context semnificativ mai larg.

Obiectul de cult durează mai mult decît cultul și devine configurație artistică, piesă de muzeu și de colecție. Dar conștiința noastră estetică se menține la suprafața lucrurilor. Ea acceptă partea în locul întregului și refuză să vadă că are de-a face cu o relicvă. Odată ce a fost acceptat un

asemenea punct de vedere, nimic nu mai stă în calea nivelării generalizatoare, care merge de preferință mînă în mînă cu iraționala „obiectivare sensibilă" în trecut: „Orice om sensibil" susține Herbert Read, „își dă seama tot mai limpede, că arta a rămas întotdeauna aceeași: fie că ne aflăm în fața unui fetiș al artei negre, al unui desen rupestru din timpuri preistorice, în fața unui mozaic bizantin, a unei catedrale gotice sau al unui portret renascentist; fenomenele de bază, care îi conferă unei opere de artă valoarea ei estetică, sînt aceleași". Putem însă vedea în valoarea estetică întregul operei de artă? Nu se ascund oare aici și cu totul alte intenții de a acționa și de a funcționa, impulsuri, ce nu pot fi descoperite, atunci cînd privim lucrurile doar în perspectivă estetică? Acum o jumătate de secol, Max Dvořák a dat acestei întrebări un răspuns, care și-a păstrat pînă azi valabilitatea: „Dintre cauzele nesiguranței și dezorientării în aprecierea operelor de artă mai vechi, născute sub alte premize istorice decît creațiile artistice ale prezentului, face parte și credința în imuabilitatea principiilor de bază ale artei. Această credință se întemeiază pe supoziția că, în ciuda tuturor transformărilor prin care trec intenționalitatea și tehnica artistică, noțiunea de operă de artă poate fi privită în principiu ca ceva etern și imuabil. Nimic însă nu-i mai fals și mai împotriva istoriei decît o asemenea supoziție, deoarece noțiunea de operă de artă și cea a artisticului au suferit, în decursul dezvoltării istorice, transformările cele mai diverse și mai profunde. Opera de artă și artisticul au constituit întotdeauna evenimente ale evoluției generale a omenirii, variabile și limitate, atît în timp, cît și prin contextul cultural dat. Ceea ce se înțelegea prin artă, ceea ce se căuta în ea și se dorea din partea ei în lumea spirituală a vechiului orient, în cea clasică, în cea medievală sau în aceea a Europei moderne (ca să nu mai vorbim de alte zone culturale), a fost tot atît de diferit, pe cît de diferite erau, de exemplu, concepțiile privitoare la religie, morală, istorie sau

știință. Numai prin cunoașterea clară a deosebirilor dintre „conceptele fundamentale" ale diferitelor timpuri și locuri — deosebiri istorice, condiționate prin starea de lucruri mai înainte descrisă — poate fi depășită ideea nebuloasă a unei arte în sine și poate fi găsit drumul înțelegerii istorice a fenomenelor artistice din trecut. Poziția autonomă a artei în ansamblul forțelor ce guvernează existența umană ne apare astăzi atît de firească, încît uităm de obicei că ea a apărut relativ tîrziu, atingînd, după o perioadă de pregătire mai lungă, stadiul formulării depline deabia în arta italiană de la sfîrșitul secolului al 13-lea și începutul celui de al 14-lea" („Idealism și naturalism în sculptura și pictura gotică").

6.

Dar și „valorile estetice" sînt supuse unei schimbări neîntrerupte a semnificațiilor. De la Kant încoace știm că judecata estetică își află fundamentarea în sensibilitatea subiectului. Din această cauză nu există „o regulă obiectivă a gustului, pe baza căreia să putem determina noțional ce este frumos." Afirmația este valabilă și pentru celelalte categorii estetice, pentru ceea ce e sublim, urît, caracteristic — și pentru formele ce ne sugerează aceste însușiri. Fiecare proprietate a unei figuri — duritatea și moliciunea, greutatea și lejeritatea, varietatea coloristică și uniformitatea, atributul de a fi gol și deplinătatea — este înțesată de echivoc, aprecierea ei depinzînd în ultimă instanță de înclinația contemplatorului și deci de disponibilitatea acestuia de a vedea în respectiva însușire anumite valori pozitive. O asemenea atribuire poate deveni instrumentul unui act de tutelare a artei prin intermediul unor reprezentări valorice extraartistice. Aceasta se va întîmpla ori de cîte ori artistului i se comandă să stea la prora înaintării civilizatorii și i se trasează ca sarcină să se alăture culturalizării generale, pretențiilor de securitate ale justiției și moralei, binelui obștesc și egalității. Au trecut aproape

două sute de ani, de cînd a fost remarcat faptul, că impulsurile creatoare au nevoie să-și recîștige acel elementarism, pe care nu-l poate prețui decît acel ce e în stare să recunoască voința de artă în îndărătnicia ei, disociind-o de ideile conducătoare ale civilizației, și să o așeze într-un spațiu de acțiune, în cuprinsul căruia se manifestă cîteodată atitudini rebele împotriva contemplației estetice. În 1772 Goethe scria în renumitul său eseu „Despre arhitectura germană": „Și astfel, sălbaticul își modelează cu trăsături aventuroase, cu figuri îngrozitoare, cu înalte culori, nuca de cocos, penele și corpul. Și lăsați această plastică să fie compusă din cele mai arbitrare forme; ea va fi concordantă fără ca figurile să fie puse în relație, căci a fost creată de către o sensibilitate existentă ca un întreg caracteristic. Iată că această artă specifică este singura adevărată. Dacă acționează în jurul ei dintr-o simțire profundă, unitară, proprie, independentă, nepăsătoare, neștiutoare chiar de tot ce-i e străin, atunci poate să fi fost născută din sălbăticia crudă sau din sensibilitatea cultivată, ea este întreagă și vie." Aceste rînduri, care sînt des citate, deoarece aici „artei frumoase", care e rezultatul urmăririi conștiente a unor țeluri estetice, i se opune postulatul artei *formative*, mai conțin încă o proclamație, care e luată în seamă mai rar, dar nu e mai puțin deschizătoare de drum: este alăturarea — conformă unui deziderat — a omului civilizat și a primitivului. Unul dintre ei creează prin intermediul unei „sensibilități cultivate", celălalt „din sălbăticie crudă", acesta din urmă se situează „neștiutor de tot ce-i e străin", *înaintea* păcatului originar al esteticii, celălalt ar vrea să recîștige paradisul pierdut al originarității inconștiente. Mijloacele de limbaj, de care se servește pentru atingerea acestui scop, contravin canonului frumuseții ideale.

Noutatea derutantă a acestei abrutizări antiidealiste a formei a fost interpretată în tabăra adversă drept o provocare; acest diagnostic era just. Astfel Schiller a putut încă respecta „sen-

timentul riguros al adevărului la cei cărora „forma plăcută" nu le dădea satisfacție: „Ei simt lipsa căldurii, autenticității și seriozității vremurilor trecute, dar ei ar dori să se reintroducă și felul colțuros și dur al primelor moravuri, caracterul greoi al vechilor forme și abundența gotică de odinioară." Ceea ce spune Schiller cu privire la primele încercări ale tendinței estetice a jocului — și e probabil că nevoia de originar a contemporanilor săi i-a influențat optica —, nu e nimic altceva decît repertoriul, pentru redescoperirea căruia vor acționa, cu o sută de ani mai tîrziu, expresioniștii: „Astfel vedem cum gustul neformat se îndreaptă întîi spre ceea ce e nou și surprinzător, ceea ce e viu colorat, aventuros și bizar, repezit și sălbatic, neocolind nimic mai cu stăruință decît simplitatea și liniștea. El creează figuri de nuanță grotescă, iubește schimbările repezi, formele opulente, contrastele izbitoare, luminile stridente, o cîntare patetică. Frumusețea o găsește în această epocă numai în ceea ce îl neliniștește, în ceea ce îi furnizează materialul ..."

Hegel caracterizează începuturile artei într-un mod asemănător, bineînțeles, fără să se exprime în favoarea reîntoarcerii unor asemenea vremuri. La început, totul e în stare brută, ca și copilul care își găsește satisfacția în cîteva linii fără noimă. „Lucrările pregătitoare" ale artei, cărora Hegel le contestă, cu atenție, rangul unor opere estetice de artă, sînt încă nelămurite, prinse fiind în diversitate, într-o abundență de culori, în confuzie, exces, trudă și neîndemînare. Reprezentarea se rotește în jurul unor conținuturi abstracte. Ea rămîne greoaie, uniformă, aspră și uscată. Și caută trăsăturile incisive, exagerat de caracteristice. Frînt în unghiuri dure, întregul face impresia unei regularități monotone. La fel se prezintă și primele opere literare: „abrupte, fără legătură, monotone, dominate abstract de o unică reprezentare sau de un sentiment unic, sau chiar sălbatice, vehemente, amănuntul prezentîndu-se încîlcit și neclar, iar întregul nefiind încă disci-

plinat, pentru a avea o organizare interioară fermă."

Crezînd că istoria artei și cea a civilizației se desfășoară în deplină concordanță, judecata estetică a *Aufklärung*-ului și cea a conservatorismului academic din ultimele două secole considerau aceste trepte timpurii de dezvoltare, prin care au trecut omenirea și arta ei, ca fiind depășite o dată pentru totdeauna. Dar un asemenea optimism încrezător în progres judecă prin prisma dorinței. El nu vrea să recunoască faptul că opera de artă, ancorată în sferele iraționale ale instinctului și ale puterii de imaginație, nu poate fi măsurată cu dubludecimetrul rațiunii. Goethe, care nu s-a sfiit să atribuie sălbaticului dur și omului cultivat una și aceeași voință artistică, a observat, sau a bănuit cel puțin că, în sferele artisticului, originaritatea nu se împacă cu perfecțiunea mecanică sau cu dogmele progresului. Încă în 1797 — cu un an înaintea apariției „Propyläelor" — el este de părere că „din timpurile cele mai vechi încoace, oamenii au făcut tot atît de puține progrese naturale în ce privește artele, cît și în instituțiile lor cetățănești, morale și religioase; mai degrabă putem spune că generațiile au adoptat curînd imitația neacoperită de sentimente, aplicarea falsă a unor experiențe juste, tradiționalismul îmbîcsit, moștenirea comodă; toate artele au suferit, la rîndul lor, mai mult sau mai puțin, din această cauză și mai suferă încă și acum. Căci secolul nostru a lămurit, ce e drept, intelectualului unele lucruri, dar poate că el este cel mai puțin apt de a îmbina senzualitatea pură cu intelectualitatea, iar adevărata operă de artă nu poate fi produsă decît prin această unire." În ultima parte a acestei observații e conținută dorința autorului clasic de a realiza o armonizatoare *coincidentia oppositorum;* abia cîțiva ani mai tîrziu însă, conflictul dintre senzualitate și rațiune va lua înfățișarea unei opoziții ireconciliabile: „Ce rost are să domolești senzualitatea, să cultivi mintea, să consolidezi stăpînirea rațiunii? Puterea de imaginație stă la pîndă ca cel mai puternic dușman. Ei îi este

proprie prin natura sa năzuința nestăvilită către absurd, care ... împotriva oricărei culturi scoate din nou la iveală, în mijlocul lumii civilizate cruzimea ancestrală a sălbaticilor iubitori de schimonosire."

A trebuit să mai treacă încă un secol pînă cînd mijloacele de limbaj disprețuite de ierarhia formală a esteticii clasiciste au putut fi reabilitate pe sol academic, pînă cînd „gustul brutal" a fost eliberat de eticheta anacronismului. Istoricul vienez de artă Alois Riegl poate fi socotit deschizător de drum al noii concepții. În cercetarea sa asupra „Industriei artistice din epoca romană tîrzie" (1901), el se ocupă de revalorificarea unei așa-numite „perioade de decădere" și optează pentru aprecierea pozitivă a mijloacelor de limbaj greoaie, grosiere, lipsite de finețe din arhitectură, sculptură și pictură. Cu cîțiva ani înainte de apariția cubismului, Riegl îi opune ansamblului clasic de valori — care își vedea scopul în reprezentarea „frumuseții vii" — „un alt fel de frumusețe", anume „legitatea rigid-cristalină", despre care susține că ar fi — în mod relativ — cea mai apropiată de frumusețea absolută. Atunci cînd susține, că e imposibil, ca o „voință de artă" pozitivă să se fi orientat vreodată către „urîțenie" și „lipsă de viață", Riegl devine în mod conștient purtătorul de cuvînt al unui „gust modern" (care atunci era încă în căutarea criteriilor sale valorice).

A urmat, de la Riegl încoace, un val de împăciuitorism din partea istoricilor de artă. Metodic, ceea ce e brutal, urît, sălbatic se ajustează puțin; nu i se spune pe nume; intervine actul de estetizare. În timp ce estetica clasică face distincția dintre ce e bun și ce e slab, „gustul modern" nu recunoaște decît o voință de artă pozitivă și trebuie să se concentreze pentru a putea atribui oricărei însușiri formale valori pozitive. Ambele atitudini ocolesc o a treia posibilitate: aceea de a postula de exemplu formele masiv-brutale ca protest anti-estetic.

Există o asemenea voință negativă de artă: ea este îndreptată împotriva priceperii artizanale,

care a devenit scop în sine; împotriva a ceea Goethe numea: „imitația neacoperită de sentimente, aplicarea falsă a unor experiențe juste, tradiționalismul îmbîcsit, moștenirea comodă ..." Despre această „negativă" voință de artă va fi vorba în repetate rînduri în această carte și anume acolo unde vor apare cotiturile decisive din punct de vedere istoric. Va trebui să arătăm, că arta secolului nostru s-a născut dintr-o multitudine de motive, de multe ori contradictorii. Cercetînd categoria impulsului anti-estetic, vom descoperi domenii semnificative care îi sînt inaccesibile „plăcerii dezinteresate", deoarece aceasta procedează prin amputare. Asemenea domenii sînt excluse din muzeele și expozițiile noastre. Cel care intră în colivia de aur a acestora, acceptă semnătura nivelatoare a esteticului și nu se mai poate libera de ea. Nici n-ar putea fi altfel, deoarece punerea în lumină a tensiunii dialectice, aici amintite, întrece posibilitățile didactic-evocatoare ale acestor instituții de cultură, care se află încă sub tutela spirituală a iluminismului. Expunînd tablouri — oricît de zelos am face acest lucru — nu vom putea totuși să arătăm decît suprafețe colorate, nu și intenționalitatea pe care ele o ascund. Ceea ce se arată e forma, indiferent de faptul dacă se datorează unor impulsuri estetice sau anti-estetice. Și cum formelor le pot fi asociate diferite intenții, atît artistice, cît și antiartistice, contemplarea exclusivă a formei poate induce în eroare. Astfel se poate întîmpla ca cineva, care nu acceptă drept criteriu decît forma, să interpreteze estetic un obiect suprarealist. Iată deci că opera de artă are nevoie de un comentariu; mai cu seamă cea născută din impulsuri anti-estetice deoarece cealaltă intră mai bine în tiparele reprezentării curente cu privire la artă.

7.

Simplificînd deci, vom presupune două impulsuri ale evoluției. Unul dintre ele urmărește țelul provocării conștiente de sine și cultivarea artisticului

pur și etern; celălalt protestează împotriva autooglindirii producătoare de ansambluri formale autonome. În tabăra ce stă sub semnul acestuia din urmă limitarea artistului la „arta" estetică, la producerea de tablouri destinate delectării gustului, este stigmatizată ca fiind academică și superficială. Renunțînd la demnitatea artizanală, cei de aici vor căuta să dea actului creator — cu mult timp înainte de a fi frumoasă, arta a fost pur și simplu plastică — profunzimea și originaritatea trăirii în timp, rangul unui demers științific, pentru găsirea unui adevăr sau limpezimea sobră a unei idei filosofice. Producția de artă de dragul artei e considerată drept un alibi nesatisfăcător. Această concepție, conform căreia activitatea artistică are caracter de instrument, iar opera de artă devine semnificativă prin substituire, a fost promovată tocmai de unele dintre cele mai revoluționare mișcări ale „artei moderne" — s-ar putea aminti aici dadaiștii, suprarealiștii și constructiviștii. Ar fi greșit să căutăm formalizarea acestor impulsuri. În prezentarea faptelor va trebui deci să ținem seama de două mecanisme inițiale orientate diferit, ca fiind cele două „ipoteze de lucru" de o importanță decisivă pentru artiștii secolului nostru: una dintre ele tinde către cea mai intimă zonă de miez a artisticului pur și etern, cealaltă ar dori să elibereze activitatea artistică din exclusivitatea ei și să-i extindă angajamentul asupra unor domenii valorice extraartistice. Pentru a înțelege evoluția în ansamblul ei, nu putem renunța la nici unul dintre cele două aspecte.

Procesul de reflecție a artistului asupra lui însuși a început în Renaștere și a cîștigat în extensiune și în radicalitate cînd, în perioada de trecere de la secolul al 18-lea la cel de-al 19-lea, s-a produs — confirmînd oarecum acest proces — despărțirea dintre artist și comanditar. Singură în fața ei însăși și nemaiavînd sarcina de a împodobi biserici și palate, de a portretiza principi și de a furniza tablouri pentru galeriile colecționarilor, conștiința artistică și-a cîștigat o nouă dimensiune,

anume acea a libertății, care deschide calea cercetării consecvente a problematicii pur artistice. În același timp însă, cu cît va fi, datorită acestui proces, mai izolată și mai cultivată în substanța ei pură, valoarea de sine stătătoare a artei va fi mereu mai expusă problematizării sceptice. Orgolios și resemnat, artistul a devenit partizanul creației independente de comandă. Această conștiință de sine îl obligă la decizii; pe de o parte îl îndeamnă la o nouă fundamentare a artisticului, pe de altă parte îl confruntă cu tentația de a-și căuta mîntuirea dincolo de artă.

Toate acestea nu înseamnă bineînțeles, că activitatea artistică s-ar fi retras din orice fel de spațiu de rezonanță. Mai curînd putem spune că s-au deschis creației noi spații de rezonanță, care, ținînd seama de independența artei față de comandă, îi oferă justificarea acestei situații și un nou sens. În același timp însă, promisiunile amintite venind din partea unor instituții publice de culturalizare, artei i se cere concesia acesibilității. Spațiile de rezonanță avute aici în vedere sînt: muzeul, expoziția, comerțul de artă, critica și aprecierea în cadrul istoriei artelor. Pe baza lor se constituie așa-zisa discuție despre artă și cadrul social al acestei discuții. Asemenea epifenomene ale demersului artistic tind în măsură tot mai mare să se substituie comanditarilor și să preia, odată cu rolul de promovator și pe cel de ultimă instanță care decide în privința operei de artă. În totalitatea lor, acești factori formează spațiul social de rezonanță, transformă deci arta în acel instrument de sociabilizare, pe care îl aveau în vedere gînditorii secolului al 18-lea. Realizarea artistică e supusă discuției, judecăților de tot felul, aprobării sau respingerii; ea se desfășoară în arena publică.

8.

Cam în același timp cu autonomizarea creației artistice a avut loc un proces de trezire în domeniul filosofiei istoriei care avea să ofere și judecății,

în problemele artei, o nouă fundamentare. Concepția, potrivit căreia fenomenul istoric e privit ca ceva unic și irepetabil, a reușit în cele din urmă să zdruncine credința în conservatorismul politic statal și, odată cu acesta, și convigerea că forma greacă trebuie să domine asupra celorlalte. Curentul, pe care noi îl numim istorism și pe care îl desprindem din ideile unor filosofi englezi francezi și germani, nu reprezintă nimic altceva decît o atitudine dinamică în fața trecutului și a prezentului. Această atitudine e însoțită de conștiința faptului că fiecare mod de expresie întruchipează ceva unic ce nu poate fi comparat cu nimic altceva. Unele idei ale lui Herder pot documenta cele susținute. „Ar fi o dovadă de mărginire“, se spune în lucrarea „Încă o filosofie a istoriei pentru instruirea umanității“, „de a aplica unei epoci unitatea de măsură a alteia“ și de a „modela după imaginea originară greacă“ întreg trecutul. Cine se decide pentru un asemenea punct de vedere, nu înțelege felul propriu de a fi al artei egiptene și vede în ea „cea mai schimonosită grimasă“. Astfel, încă Winckelmann a apreciat în mod eronat arta născută pe malurile Nilului și nu și-a dat seama de faptul că sculptorul egiptean lucra pe baza altor premize și în vederea altor scopuri decît cel grec: „El trebuia să fie îngrădit; trebuia să existe o anumită privațiune în ceea ce privește cunoștințele, înclinațiile și virtuțiile sale pentru a putea dezvolta ce era în el, și acum să nu poată dezvolta din rîndul evenimentelor lumii, decît țara, decît locul!“ (Herder). Tot astfel se prezintă și cazul artei gotice, cînd ea este privită în totalitatea ei istoric-culturală atunci cînd ea este luată în derîdere ca fiind „încărcată, apăsătoare, întunecată, lipsită de gust“, iar felul ei pozitiv de a fi — „mare, bogată, gîndită, puternică“ — nu este recunoscut. Herder nu trece sub tăcere cărei împrejurări se datorează această îngustime abstract-filosofică a privirii: „Așa-zisul iluminism și instruirea omenirii nu au atins și nu au acoperit decît o fîșie îngustă a globului pămîntesc“ — restul, cu mult mai mare, fiind

declarat o țară a nimănui, cuprinsă de barbarie. Totul se considera a fi fost făcut pe același calapod și, într-o nemăsurată supraapreciere a prezentului, acesta era ridicat la rangul de arbitru al tuturor timpurilor trecute.

Cine recunoaște fiecărei epoci dreptul de a avea felul ei propriu de exprimare, se împotrivește stăpînirii dogmatice a regulilor preconcepute și urmărește determinarea fizionomiei artistice pe baza puterilor interioare ale fiecărei epoci. Sondajul critic, nemaifiind călăuzit de un ideal general valabil, trebuie să dezvolte o nouă capacitate de distingere cu caracter divinatoriu. Acest nou fel de judecată artistică, avînd o nuanță de „obiectivare sensibilă", este ancorat în sfera subiectivă. Subiectivitatea criticii (încă unul dintre motivele creșterii ei cantitative) rezultă din adaptarea criticului la intențiile artistului, care își asumă dreptul la o nelimitată libertate de acțiune, ale cărui decizii sînt deci inatacabile. Criticul ar dori să facă la fel.

Cum însă fiecare epocă își are modurile ei de expresie, tot astfel fiecare formă își are momentul istoric propriu și din această cauză nu poate fi respinsă apriori sau pe baza referirii la o formă-model, care aparține altei epoci. S-ar putea crede că acest acord general cu felul de a fi al unei epoci a dus la toleranță. Dar s-a întîmplat tocmai invers. Divergențele de păreri în problema artei, proclamațiile teoretice, fie ele individuale sau de grup, au devenit tot mai pasionate și mai exclusiviste. Și cum nu mai există nici o frumusețe normată, căreia consensul general să-i certifice faptul că e „cea mai înaltă", de două sute de ani încoace fiecare emite pretenția de a fi în posesia „artisticului pur și etern", respectiv de a-l nega cu mijloacele ce i se par cuvenite.

În problemele artei, toleranța și acceptarea îngăduitoare — caracteristicile unei epoci liberale — pot doar să mărească numărul de voci, care se fac auzite (acordînd și pozițiilor mai slabe o șansă); ele nu vor putea însă opri conflictul dintre diferitele orientări printr-un verdict definitiv. De

aceea, atît la artiști, cît și la interpreți, discuțiile n-au mai contenit din momentul în care arta a ieșit de sub tutela dogmei antice, considerată pînă atunci ca fiind singura în stare să aducă mîntuirea. Depunînd de multe ori eforturi teribile, fiecare în parte caută să arate, ce anume era rezolvat în trecut prin puterea convingerilor colective, fără ca aceasta să mai apese pe umerii artistului. Un asemenea angajament interior al artiștilor a dus la intoleranță sectară, dar și la profunde stări de înțelegere. Reprezentarea de sine și justificarea de sine merg mînă în mînă. Ele sînt legate prin puterea actului de afirmare. Acest climat al profesiunilor de credință întărește și convingerile criticului dotat cu capacitatea „obiectivării sensibile". El se refugiază în afirmații. „Extazul este un mijloc bun pentru alungarea nălucilor nesiguranței. În întuneric vorbești mai tare pentru a-ți face curaj" (Alfred Polgar).

9.

Acesta este, de vre-o sută cincizeci de ani încoace, climatul în care se desfășoară creația artistică. Ea a devenit discutabilă și aptă de a fi discutată. Hegel a fost primul care a recunoscut, în logicitatea ei istorică, necesitatea ca opera de artă să fie explicată și supusă reflecției; el nu a deplîns această stare de fapt, ci a acceptat-o ca pe un act de provocare spirituală. Acest act de recunoaștere desparte două epoci. Pentru lămurire am să mă servesc de comparația prin care Heidegger opune lumea pre-tehnică universului tehnic. Al doilea termen al comparației este simbolizat printr-o hidrocentrală, celălalt printr-un pod de lemn. „Hidrocentrala n-a mai fost așezată în apele Rinului ca vechiul pod de lemn, ce leagă de secole mal cu mal. Mai mult: fluviul a fost inclus în construcția hidrocentralei. El este, ceea ce este el acum ca fluviu, anume furnizor de energie hidraulică, prin ființa hidrocentralei."

Actul de reflecție întemeiat de Hegel *acționează asupra* configurației artistice la fel ca hidrocen-

trala asupra fluviului. E drept că producţia artistică îi furnizează cadrului social al artei prilejurile fără de care acesta nu ar exista; dependenţa este însă reciprocă: cadrul social al artei poate deveni (prin expoziţii, concursuri etc) pretextul producţiei, poate juca rol de pseudo-comanditar. În ce măsură opera de artă este supusă, în cadrul formelor noastre de prezentare, „transformării" prin reflecţie ne arată Hegel într-o formulare profetică: „Felul propriu al producţiei de artă şi al operelor ei nu ne mai împlineşte necesitatea noastră cea mai înaltă; noi am depăşit stadiul în care puteam diviniza opere ale artei sau puteam să ne închinăm lor; impresia pe care ele ne-o fac, este de natură mai chibzuită şi ceea ce ele provoacă în noi are nevoie de o piatră de încercare mai înaltă şi de o confirmare venită din altă parte. — Instruirea reflexivă a vieţii noastre de astăzi ne face să simţim — atît în raport cu voinţa, cît şi cu judecata — nevoia de a reţine puncte de vedere generale şi de a reglementa în funcţie de ele particularul; astfel încît formele, legile, drepturile, maximele cu caracter general să aibe valabilitatea unor motive determinate şi să fie factorul dominant principal. Hegel întrebuinţează pluralul. Iar pluralitatea convingerilor artistice şi a pretenţiilor de drept care îşi neagă unele altora valabilitatea unică, s-a menţinut pînă astăzi.

Spaţiul de rezonanţă, în cuprinsul căruia trebuie să se orienteze artistul, este format din producţia de artă a mediului său înconjurător şi din cadrul social general al artei. „Însuşi artistul executant", ni se spune într-alt loc, „nu este tentat şi contaminat de ideea, de a include mai multe gînduri în lucrările sale, doar în virtutea reflecţiei care se manifestă în jurul lui, prin deprinderea generală de a se emite păreri şi judecăţi cu privire la artă; ci întreaga cultură spirituală e astfel constituită încît el însuşi e aşezat înlăuntrul unei asemenea lumi reflectate şi a raporturilor ei şi, într-un fel nu poate să facă abstracţie de ea printr-un act de voinţă şi decizie, sau să reuşească, printr-o edu-

caţie specială sau prin îndepărtarea de felul de viaţă dat, să-şi construiască în mod artificial o stare de singurătate de un anumit fel, care ar putea să înlocuiască, ceea ce el a pierdut". Neîntrerupt, artistul trebuie să fie pe poziţie, să confrunte punctul său de vedere cu al altora. Această stare de necesitate duce la punctarea exagerată a formulărilor, măreşte productivitatea (cîteodată şi sub aspect sonor), înfierbîntă climatul tezelor ideologice şi accelerează ritmul în care se succed curentele şi ismele. Consumul de forme devine tot mai precipitat şi mai febril.

Nu-mi este cunoscută nici o caracterizare a stărilor artistice din secolul nostru, care să fie mai lucidă şi să corespundă în mai mare măsură faptelor. Hegel îşi dă seama de împrejurarea că încă înainte de a lua decizia acţiunii productive, conştiinţa artistică este expusă unei multitudini de tentaţii şi solicitări (Worringer vorbeşte într-un text — după primul război mondial — despre „larma artistică"). Ştiinţa şi voinţa artistului sînt acute, capacitatea sa de a reacţiona e mărită. Aceste constatări sînt valabile şi pentru contemplator; într-o măsură mult mai mare decît pînă acum, acesta pretinde să fie inclus în dialog ca participant al jocului şi al gestului creator. „Nu numai artistul este cel care produce actul creator; prin faptul că lămureşte şi interpretează calificările interioare ale operei, contemplatorul o pune pe aceasta în contact cu lumea exterioară; în felul acesta contribuţia sa îmbogăţeşte actul artistic" (Marcel Duchamp).

„Ceea ce opera de artă provoacă acum în noi", spune Hegel, „este — în afara plăcerii nemijlocite şi în acelaşi timp împreună cu ea — judecata noastră, prin care supunem contemplării meditative conţinutul şi mijloacele de reprezentare ale operei de artă, caracterul adecvat sau inadecvat al acestora. De aceea, *ştiinţa* despre artă constituie în epoca noastră o necesitate mult mai mare, decît în acele vremuri în care arta pentru sine, ca artă, oferea deplina satisfacţie. Arta ne invită la contemplarea meditativă, şi anume, nu

pentru a produce din nou artă, ci pentru ca să cunoaștem în mod științific, ce este arta". De abia în știință arta își primește „adevărata confirmare". S-ar putea spune că arta — această noțiune cuprinzătoare, neliniștitor de echivocă și folosită cu mult prea multă ușurință — se constituie de-abia în reflectarea științifică.

În mediul reflecției opera de artă cîștigă o nouă dimensiune; starea ei faptică, în trecut acceptată fără întrebări sau legitimată de anumite indicații privind scopul, devine acum „rațională" în sens hegelian. Filtrul reflecției, care e așezat între contemplator și operă, o purifică pe aceasta de nemilocirea derutantă a senzorialului, realitatea e justificată *post eventum* prin gîndirea care o prepară. Căci „adevărata realitate poate fi găsită de-abia dincolo de nemijlocirea simțirii și a obiectelor exterioare" (Hegel). Comparația în care Heidegger vorbea despre pod și hidrocentrală, pune în lumină această nouă stare de conștiință. Reflecția nu este doar un pod, care trece deasupra operei de artă; ea caută în mod voluntar să și-o însușească. Ea silește opera de artă să intre, spre confirmare, în canalele ei de gîndire, acționînd asupra ei. Materia primă, de la care pornește acest proces, este opera de artă; produsul său final este interpretarea operei, care are rangul unei noi creații spirituale.

Astăzi, opera de artă este abandonată spațiilor de rezonanță ale interpretării și prezentării (în loc de prezentare s-ar putea spune și expunere căutată). Creatorul ei nu-și poate construi în mod artificial o stare de singurătate în mijlocul acestei lumi a reflecției; el trebuie să se expună discuției și să participe la ea. Arta, produsă în asemenea împrejurări, o va apuca pe căile provocării. Din această cauză, imaginea ei istorică va fi altfel, anume mai mobilă, mai schimbătoare și mai plină de contradicții, decît imaginea artei din alte epoci, cînd pe primul plan nu stătea elucidarea conștiinței creatoare, ci îndeplinirea anumitor comenzi și a unor programe de conținut.

Artistul care produce această artă profită de caracterul ei discutabil și ridică acest aspect la rangul de *ultima ratio* a activității sale.

10.

Interpretarea privită ca o nouă creație — cum se împacă acest act infatuat de luare în posesie, ce impune operei de artă părerea interpretului, cu acele considerații, expuse mai înainte, prin care se propunea „introducerea" operei de artă în contemplator, în loc de a se încerca „introducerea" acestuia în problematica artei? Cel care urmărește să pătrundă într-o operă de artă, comite în mult mai mare măsură un act de îndrăzneală insistentă, pretinzînd încredere, decît cel care vrea să lase opera de artă să pătrundă în sufletul lui. Ambele atitudini ridică pretenții mari; acest lucru trebuie recunoscut. Cea de-a doua pare însă mai cinstită, deoarece recunoaște dechis factorul de subiectivitate ce intră în actul luării în posesie — factor, care își joacă, dealtfel, rolul și atunci, cînd se operează cu argumente științifice — și nu pretinde că acel interpret, care are „poziția justă" (Sedlmayr), poate să aducă cele mai misterioase profunzimi ale operei create în stare de a vorbi. Opera de artă nu vorbește. Ea ne face numai pe noi să ne pronunțăm. Iar atunci cînd totuși „vorbește", o face cu acele cuvinte, pe care noi le substituim trăirii noastre, cu acele cuvinte deci, pe care noi i le punem în gură.

Noi căutăm să cuprindem într-o configurație relațională ceea ce acționează asupra noastră, schițăm dezvoltări istorice, elaborăm traiectorii ale influențării și tabele de valori, comparăm și conectăm fenomenele în cîmpul accesibil științei noastre. Și pentru toate acestea, căutăm cuvinte. Mai mult nu putem face. Resemnîndu-ne, sîntem conștienți de faptul că: „Partea cea mai bună a convingerilor noastre nu poate fi prinsă în cuvinte. Limbajul nu este pregătit pentru orice" (Goethe). Și totuși: reîntemeierea operei de artă prin cuvînt este singurul act de însușire, de care sîntem în

stare. El ne ferește de infatuarea periculoasă, care caută, pe calea „obiectivării sensibile", să cuprindă „esența". În aparenta cutezanță a acestui nou act de creație stă de fapt modestia lui.

„Într-adevăr", se spune în „Teoria culorilor", „noi încercăm zadarnic să exprimăm esența unui lucru. Ceea ce sesizăm noi, sînt efectele; iar o istorie completă a acestor efecte ar cuprinde oarecum esența acelui obiect. În van ne vom strădui să descriem caracterul unui om; să punem în schimb acțiunile sale, faptele sale una lîngă alta și o imagine a caracterului său ne va întîmpina." O asemenea imagine caută să ofere această carte.

CU PRIVIRE LA ANTECEDENTELE ARTEI MODERNE

TREI DECLARAȚII DE PRINCIPIU

Orice epocă artistică trăiește în conștiința posterității prin declarațiile ei de principiu. Acestea sînt luări de poziție de natură intuitivă, nu conceptuală, în care se configurează caracteristicile esențiale ale unei perioade de timp. Oprindu-se asupra lor, istoricul le ridică la rangul de „forme simbolice". Limitarea metodică la realizările paradigmatice e necesară dacă vrem să aducem lumină în desișul faptelor și să sesizăm liniile de bază hotărîtoare care poartă și orientează modelul complex al realității.

În cele ce urmează vor fi expuse trei declarații de principiu de acest fel. Motivarea alegerii lor rămîne deocamdată în suspensie; ea ni se va înfățișa mai tîrziu cu ocazia retrospectivei istorice. Cele trei „forme simbolice" datează din ultimii ani dinaintea primului război mondial, mai precis: din perioada în jurul anului 1910. Atunci a fost proclamat într-o succesiune rapidă un șir de teze provocatoare, din care au rezultat argumentele pentru tot ce s-a întîmplat mai tîrziu. În felul acesta, tezele, asupra cărora ne-am oprit, capătă o îndoită valoare. Iar aceasta pentru că ele leagă, pe de-o parte, perioada timpurie a secolului 20 de evoluția istorică precedentă și structurează, pe de altă parte, ceea ce s-a întîmplat din 1910 și pînă în prezent.

Emițătorii acestor trei teze sînt Picasso, Kandinsky și Mondrian. Toți trei comit ceea ce, din punctul de vedere al artei anterioare, s-ar putea numi o încălcare de graniță. Pe trei căi diferite, „noul" este proclamat atît de clar și de radical, încît contemporaneitatea a răspuns prin reacții-șoc, crezînd că au fost rupte toate legăturile cu trecutul. Astăzi privim aceste întîmplări altfel, în contextul unor legături istorice mai largi. De aceea, în cele ce urmează, descrierea și cercetarea stărilor de fapt create de Picasso, Kandinsky și Mondrian vor urmări un dublu țel: atît acela de a ne introduce în spațiile originare ale noii conștiințe creatoare, cît și cel de a elabora punctul de plecare al unor considerații de natură istorică, ce vor putea sluji la verificarea reacției de șoc a privitorului. Cu alte cuvinte, se va trece în continuare la cercetarea stadiilor istorice premergătoare, din care au decurs operele lui Picasso, Kandinsky și Mondrian.

OBIECTUALIZAREA OPEREI DE ARTĂ

Evenimentele, despre care va fi vorba aici, au avut desigur un prolog în primăvara și vara anului 1910. Georges Braque pictează o *Natură moartă cu vioară și ulcior* (Muzeul de artă din Basel, il. 4 vol. II). Acest tablou este un bun exemplu pentru demonstrarea posibilităților formale ale cubismului analitic, care se afla atunci la apogeul evoluției sale. Redarea obiectelor se repartizează pe diferite planuri ale realității, sau, mai precis: în diferite zone ale exactității obiective. Chiar și privitorul nefamiliarizat cu convențiile de limbaj ale cubismului poate recunoaște — ce e drept cu o precizie care diferă de la caz la caz — anumite conținuturi obiectuale: marginea de sus a unui ulcior prelungită într-un cioc, apoi gîtul unei viori, melcul, vertebrele, cele patru corzi — care nu sînt, ce e drept, susținute de steg ci apar întrerupte — și cele două incizii în formă de f. Aceste conținuturi obiectuale

acționează însă numai în porțiuni izolate. Ele sînt dispersate într-o configurație formală alcătuită din muchii și fațete. La rîndul lor atari conținuturi aparțin unor straturi diferite de realitate: melcul și vertebrele apar în plasticitatea lor de-a dreptul tridimensionale spărgînd planul imaginii în care se integrează stegul și inciziile de tip f. Dispersarea acestor conținuturi obiectuale poate fi înțeleasă și ca o comunicare. Ea are drept consecință faptul, că cele două obiecte își pierd coeziunea corporală pe care le-o cunoaștem. Strîns legate de spațiul din jur și expuse în același timp incursiunilor din partea acestui spațiu, obiectele se opun oricărei încercări de a le desprinde din context, de a le detașa și de a le face astfel independente. Conținuturile obiectuale fragmentate sînt doar așezate într-un labirint nedeterminabil din punctul de vedere al reprezentării; ele participă la tectonica ascuțită a acestuia. Anumite contururi, care dau relief corporalității ulciorului sau viorii, au, în același timp, o funcție „abstractă" în ordinea caleidoscopică a întregului tablou. Dacă acoperim bunăoară gura ulciorului, atunci restul „corpului" său, multiplu fragmentat, nu ne va apărea cu nimic mai obiectual decît de exemplu împletitura de muchii ce structurează spațiul dintre ulcior și vioară. Constatăm deci că semnelor plastice — e vorba cu precădere de linii care formează unghiuri ascuțite, muchii și suprafețe — le este propriu un anumit pluralism de semnificații. Parțial, semnificațiile se referă la anumite forme empirice; ele țin însă, în același timp, de geometria non-obiectuală a întregii imagini. Să ne mărginim, pentru o orientare imediată, la atît.

Un aspect important n-a fost menționat pînă în prezent. Aproape de marginea superioară a tabloului vedem un cui, care-și aruncă umbra oblic pe pînză. Privind mai îndeaproape, observăm că atît cuiul, cît și umbra sînt pictate. Considerațiile noastre se vor concentra acum asupra acestei curioase iluzii optice. Primul care a luat atitudine față de această problemă a fost Kahnweiler,

prietenul, negustorul și istoricul cubiștilor. Constatarea sa are valoare de document: „În timpul verii, pe care o petrece din nou la Estaque, Braque reușește să facă un pas înainte în ce privește introducerea unor „obiecte reale"—adică includerea în tablou a unor lucruri pictate fidel după natură, fără să fi fost deformate sau decolorate. Într-un tablou din acea epocă, „Ghitaristul" sînt întrebuințate pentru prima dată litere. Pictura lirică a redescoperit aici o nouă lume a frumuseții; o lume ce dormita neobservată în afișele, vitrinele și firmele, cărora le revine astăzi un rol atît de important în ansamblul impresiilor noastre vizuale. Ceva mai tîrziu, în iarna anului 1911, locul iluziei optice pictate, a fost luat de iluzia bazată pe principiul montajului, adică pe actul de lipire în tablou a unui fragment de realitate. Astfel s-au format „mijloace noi prin folosirea diferitelor materiale, cum ar fi benzile de hîrtie colorată, lacurile colorate, hîrtia de ziar, la care se mai adaugă, pentru «detaliile reale » mușamaua, sticla, rumegușul etc." Aceste lucrări se numesc „papiers collés" sau colaje.

Un asemenea colaj, care demonstrează foarte frumos polifonia procedeului, este *Natura moartă cu o sticlă de „Vieux Marc"* de Picasso, din anul 1913. (Col. Cuttoli, Paris, il. 17). Ceea ce a fost desemnat de noi mai înainte, ca act de indicare fragmentată a obiectului, capătă caracterul unei așezări contrastante în salturi. Iar desfășurarea contrastantă se petrece în cel puțin două zone distincte de realitate. Una dintre acestea e constituită din frînturile bidimensionale de realitate (ziarul, tapetul), a căror detașare arbitrară e evidentă; cealaltă zonă de realitate constă din „linii originare" (Kahnweiller) geometrice, ce au fost trase cu creionul și nu pot fi legate decît parțial de o reprezentare obiectuală. Iată, de pildă, gîtul sticlei, care are, desigur, în inscripția „Vieux Marc" un indicator mult mai clar, decît în asemănarea sa cu un gît de sticlă cunoscut pe cale empirică; și iată cele trei acolade care corespund între ele (fără să fie legate) și sugerează

imaginației privitorului o masă într-o pronunțată perspectivă frontală. Imaginea este deci desfășurată între realitatea faptică și un domeniu pe care am fi tentați să-l circumscriem drept o transpunere abstractă a acestei realități dacă nu chiar ca supunere și deposedare a impresiilor furnizate de percepție.

Inventarea colajului a dat naștere celor mai diverse speculații și încercări de interpretare. Menționăm aici pe cele mai importante dintre ele, pentru a demonstra cît de multiple și de profunde au fost efectele pe care le-a avut întrebuințarea acestui mijloc artistic nesemnificativ la prima vedere.

Kahnweiler vede în cuiul pictat aidoma încercarea de a cuprinde, în unitatea tabloului, un obiect „real". S-ar părea însă că pictorul a urmărit o altă intenție, de natură oarecum didactică. El pune aici în opoziție directă două domenii; pe cel dinlăuntrul imaginii care constă din zone depărtate și din zone apropiate de obiect, și pe cel din afara imaginii respective sau din afara artisticului, domeniu care este reprezentat de cui. Acest cui este plasat pe suprafața pictată ca un corp străin; el pare să cadă de acolo, neavînd nimic comun cu configurația ordonatoare a suprafeței. Tocmai în aceasta stă funcția lui: prin faptul că o deranjează, el ne aduce în conștiință unitatea internă a imaginii și demonstrează că această unitate nu are nimic de-a face cu imitarea iluzionistă a realității. Triviala apropiere de real a cuiului ne oferă oarecum măsura pentru a putea aprecia caracterul depărtat de real și independența formală a tabloului propriu-zis. Raportate la cui, chiar și punctele cele mai apropiate de lumea faptelor — melcul și vertebreie viorii — se transformă în elemente ale ordinii interioare a tabloului. E ca și cum, prin artificiul iluziei optice, pictorul ar fi vrut să ne atragă atenția asupra ceea ce el nu a vrut să picteze: imaginea aparențelor.

Corpul străin ne face să ne dăm seama de deosebirea fundamentală existentă între conți-

nutul de realitate al unei picturi cubiste și cel al unui tablou iluzionist. Fără prezența cuiului, am putea fi tentați să apreciem această natură moartă, pe baza premizelor valabile în cazul procedeului imitativ obișnuit. S-ar putea întîmpla astfel, să-i reproșăm acestei picturi denaturări, greșeli, neglijarea perspectivei. Adăugarea cuiului ne ferește de asemenea judecăți greșite, căci atrage atenția percepției noastre asupra unui fel specific de a fi, care desparte imaginea cubistă de cea iluzionistă. Acest lucru trebuie înțeles în felul următor: dacă în cazul în care pictorul se decide să redea un fragment de realitate (fig. 3), el se vede pus în mare măsură, în situația de a nu putea valorifica suprafața ca atare. Conținutul obiectual cu relațiile sale plastico-spațiale elimină conținuturile formale ce urmăresc accentuarea relațiilor de suprafață. Caracterul iluzionist crescînd al tabloului face ca acesta să nu poată accentua acele elemente, datorită cărora este bidimensional.

Tendința de a restitui autonomia suprafeții apare către finele secolului 19; ea aduce cu sine renunțarea la iluzionismul perspectivei spațio-corporale a Renașterii, perspectivă ce constituise de la începutul secolului 15 una dintre declarațiile de principiu ale picturii europene, sau una dintre „formele simbolice" ale acesteia. În 1890 Maurice Denis scria următoarele propoziții, care au fost, de atunci încoace, deseori citate: „Trebuie să fim lămuriți asupra faptului că înainte de a fii un cal de luptă, un nud sau o anecdotă, tabloul este o suprafață acoperită de culori grupate într-o anumită ordine." Cubismul lui Braque și Picasso radicalizează această idee. Natura moartă cu ulcior și vioara demonstrează că suprafața pictată este o realitate în sine. Cuiul pare înfipt într-o suprafață adevărată. Baza în care e înfipt este tabloul cubist, nu o suprafață aparentă, fără o viață proprie, ci ceva cu caracter de obiect, ceva concret.

Aici trebuie să intercalăm o observație. Cu ajutorul experimentului ce folosește cuiul pictat, s-ar putea „înstrăina" și tablouri de factură iluzionistă. Să ne imaginăm de exemplu o natură moartă de Chardin în care, într-un anumit loc, distrugînd logica de conținut și unitatea formală a picturii, apare un cui cu umbra sa. Ca urmare a iluziei optice, conținutul de realitate al naturii moarte și-ar pierde dintr-o dată din importanța sa în favoarea valorii de sine stătătoare a suprafeței pictate, care putea fi, pînă la acel moment trecută cu vederea. Aceasta demonstrează un fapt care ne va preocupa în cele ce urmează de mai multe ori; anume că și tabloul de factură iluzionistă poate fi privit ca alcătuire formală de sine stătătoare. Acest experiment ne amintește însă și împrejurarea că habitudinile noastre perceptive nu sesizează de obicei, în condiții normale, aceste aspecte.

Să încercăm acum să abordăm caracteristicile tabloului cubist într-un context mai larg și într-o mai vastă arie de probleme. În măsura în care tabloul încetează să mai imite obiectele sub forma unor realități aparente continue, devine el însuși, un obiect autonom. Iar cubiștii descopereau, prin faptul că pictau în tablourile lor litere caligrafiate, titluri de ziar și etichete pe sticle, un nou fel de a pune problema: ei descopereau posibilitatea obiectualizării operei de artă ca suprafață, posibilitate ce avea să fie curînd realizată prin tehnica colajului și prin montaj (il. 10 vol. II). Considerate în perspectiva elementelor abstracte ale imaginii (liniile originare), aceste includeri sînt atît corpuri străine, care accentuează schematismul formal, cît și repere ce ne facilitează orientarea în tematica obiectuală complicată și deliberat discontinuă. Ca atare, ele sînt o punte de legătură între conținuturile percepției și un limbaj de semne dedus în mod evident din reprezentare. Ceea ce se petrece aici se poate desemna în general ca fiind un fenomen de conectare a unor straturi diferite de realitate. Kahnweiler ne-o explică în felul următor: „Introducerea în tablou a unor amănunte «reale» de acest fel provoacă o excitare de care se leagă imaginile din amintire, ce vor

construi în conştiinţă obiectul desăvîrşit pe baza excitării « reale » şi a schemei formale. Astfel, în conştiinţa privitorului, se formează, conform intenţiei, reprezentarea corporală deplină „sau produsul final al procesului de asimilare".

Pentru consideraţiile noastre de mai tîrziu, reţinem întrebarea: conectarea straturilor diferite de realitate este oare ceva cu totul nou în istorie? Iar dacă nu este, în ce alte domenii ale istoriei am putea observa un procedeu asemănător?

Trecem acum la alt aspect semnificativ. Excitările prin intermediul obiectualului nu sînt numai elemente de alcătuire ale suprafeţei şi nu au doar sarcina de a ancora în concret schematismul abstract al „liniilor originare". Ele introduc în acest joc începuturile timide ale unei noi poezii a realităţii şi par să deschidă severei discipline geometrice a cubismului un mic ventil spre domeniul hazardului. De fapt această apariţie fragmentară „întîmplătoare" a „realităţii reale" este judicios cumpănită. Citatele evocă lumea profană a anunţurilor de pe ziduri, a vitrinelor, a afişelor, a firmelor. Ele conferă o ciudată demnitate unui univers faptic fără pretenţii şi banal. La realizarea acestui efect participă şi conectarea straturilor de realitate: excitaţiile obiectuale şi schemele liniare îşi sporesc reciproc acţiunea. Desprinse din contextul lor, croite arbitrar şi proiectate în ansambluri formale străine de obiect, aceste excitaţii sînt înstrăinate şi capătă deci un dublu înţeles. Lipsa noastră de atenţie de pînă atunci este întreruptă de actul de trăire a unui şoc. Să recapitulăm deci: citatele nu au numai o funcţie formală în cuprinsul tabloului însuşi; ele reprezintă o ofensivă în direcţia cuceririi unor zone inferioare de realitate ale mediului ambiant, zone care nu au fost luate în seamă pînă atunci. Descoperite de cubişti, dar nefructificate de aceştia decît în foarte mică măsură, aceste mijloace de înstrăinare şi de poetizare a obiectului au fost, la puţin timp după aceea, sesizate din plin de Marcel Duchamp, de dadaişti şi de supra-

realişti. Aceştia le-au şi transpus în tridimensionalitate palpabilă (il. 12 vol. II).

Am afirmat cu privire la natura moartă de Braque, că anumite linii sînt în acelaşi timp contururi de obiecte şi linii originare abstracte. Aplicînd consecvent colajului lui Picasso această stare de fapt, vom ajunge la următoarea concluzie: literele „LE JOUR" constituie pe de o parte o trimitere la titlul unui ziar, pe de altă parte ele trebuie „înţelese ca făcînd parte din unitatea tabloului". Dacă le luăm caracterul de informaţie obiectivă, ele devin simple litere de tipar şi sînt, ca elemente ale unui limbaj formal, *egale în valoare* cu liniile originare abstracte. Sîntem înclinaţi să vedem doar o singură componenţă a acestui proces; anume transformarea unor conţinuturi obiectuale ce ne sînt familiare, în conţinuturi formale de natură abstractă. Această optică „formalistă" trece cu vederea ambivalenţa fragmentelor de realitate şi, odată cu aceasta şi legătura istorică a tehnicii colajului cu preocupările seculare ale naturalismului european. Căci ce altceva urmărea acest naturalism, decît să redea cît se poate de „fidel realităţii" faptele empirice pe suprafaţa tabloului? Privită din acest unghi de vedere, hotărîrea de a nu mai picta elementele realităţii, ci de a le lipi pe suprafaţa tabloului, reprezintă consecinţa extremă a constatării faptice urmărind fidelitatea documentării — dar, în acelaşi timp, şi abandonarea practicii picturale de pînă atunci, care se caracteriza prin ambiţia de a transforma în pictură neîntreruptă întreaga suprafaţă a tabloului. În colaj nu mai poate fi vorba de aşa ceva: acolo unde acesta introduce, prin lipire, înseşi faptele, performanţele scriturii proprii pictorului, temperamentul şi personalitatea acestuia sînt oprite de a mai interveni. Artistul nu mai interpretează; el se mulţumeşte să ne *arate* un anumit factum brutum.

Desigur, faptul consemnat ca o ruptură de către toţi aceia care se apropie de colaj, obişnuiţi cu natura moartă de factură tradiţională, mai prezintă încă o dimensiune. Cercetarea

unei atari dimensiuni ne dezvăluie că într-adevăr este vorba de o ultimă consecință, adică de poziția extremă a unor tendințe ce țin de problematica iluzionismului pictural. Ca teză se formulează: în fragmentele de realitate introduse, prin lipire, triumfă ostilitatea față de formă inerentă oricărui naturalism fidel obiectului. Dacă luăm în considerare împrejurarea că acestui naturalism — al cărui țel este iluzia optică — mijloacele artistice și actul creator îi servesc doar ca trepte în atingerea unui scop, atunci ne vom da seama că ultima fază a naturalismului este aceea în care el devine identic cu starea de autoabandonare a acțiunii artistice. La acest nivel se părăsește calea indirectă, ce trece prin stadiile prelucrării artistice și a transformării realității și se include în schimb, în tablou — deci se arată pur și simplu — realitatea găsită.

Impulsul anti-estetic al acestei situații extreme ne va preocupa în continuare. În timp ce cubiștii s-au retras curînd din situația limită descoperită de ei și au optat din nou pentru modul continuu al picturii, deci pentru prelucrarea picturală, adică în scriitură proprie, a întregii suprafețe a tabloului, dadaiștii au luat noul teren în posesie, pentru a experimenta aici o seamă de relații surprinzătoare, existente între realitatea artistică și cea dată prin experiență. Această evoluție începe prin 1913 cu „*ready-mades*"-urile lui Marcel Duchamp (il. 12 vol. II). Vom vedea mai tîrziu prin ce anume se deosebește acest fel de a prezenta pur și simplu obiectele banale, de a inventaria faptele, în practica naturalistă.

Folosirea colajelor pune fenomenul de conectare a diferitelor straturi de realitate într-o lumină mai puternică. Aici este știrbită o a doua declarație de principiu dintre cele ce fuseseră valabile începînd din timpul Renașterii și pînă către sfîrșitul secolului 19. Apariția tehnicii colajului înseamnă sfîrșitul convenției potrivit căreia tabloul trebuia să constituie, întocmai ca și desenul, o unitate formală omogenă. Toate formele de manifestare ale picturii europene

de după Renaștere au această trăsătură comună: suprafața de culoare nu e stînjenită, respectiv întreruptă nici în bidimensionalitatea ei ideală, nici în densitatea și unitatea ei materială. Prin fragmentul de realitate obiectivă inclus, prin lipire în tablou, nu e distrusă doar această omogenitate a suprafeței tabloului, ci e negată și bidimensionalitatea continuă a acestei suprafețe. Luînd în discuție un atare fapt ne apropiem de una dintre problemele centrale ale acestei cărți și anume: constituie oare diversitatea materială a operei de artă înscrisă în suprafața plană o inovație, ce nu poate fi comparată cu nimic altceva sau există în trecut termeni de comparație pentru aceasta?

Dacă ne asociem părerii lui Kahnweiler, conform căreia fragmentele de obiecte introduse prin lipire participă la unitatea operei de artă, rezultă, după cum s-a mai amintit, că o literă de tipar, sau un model de tapet au aceeași valoare formală ca și o linie, care, din punct de vedere obiectual, nu comunică nimic. Această echivalență poate fi trecută din a doua dimensiune asupra celei de a treia și astfel un obiect palpabil — o bucată de lemn, împletitura unui scaun — poate fi declarată valoare formală. Kahnweiler a observat de timpuriu faptul că acest pas, odată efectuat, în practica artistică, anulează granițele valabile pînă atunci dintre conformațiile de suprafață și cele corporale și deschide drumul unei posibile „unificări a picturii și a sculpturii". Într-adevăr, încă din 1912, rusul Arhipenco a lansat proclamația acestui hermafrodit, sculptopictura. Și, probabil în același an, compatriotul său Larionov a creat un montaj tridimensional din bucăți de lemn, vată și hîrtie decupată, care reprezintă un fumător (il. 10 vol. II).

În timp ce pictura se extinde în direcția celei de a treia dimensiuni, se întreprind încercări de a se revizui și poziția tradițională a plasticii. Umberto Boccioni, purtătorul de cuvînt al futuriștilor italieni, cere distrugerea omogenității materiale tradițională pentru opera plastică

(„Manisfestul sculpturii futuriste", 11 aprilie 1912). După cum cubiştii au desfiinţat, în colajele lor, continuitatea suprafeţei de culoare, Boccioni urmăreşte ca sculptura să devină poliformă din punct de vedere material. În loc de bronz şi marmură el recomandă să se întrebuinţeze materiale prefabricate (sticlă, carton, fier, ciment, păr de cal, piele, oglinzi, la care să se adauge efectele luminii electrice), iar actul formativ, care acţionează asupra substanţei materiale transformînd-o în realitate artistică cu caracter închis, să fie înlocuit cu principiul montajului care o lasă neatinsă. Prin aceasta se manifestă de asemenea tendinţa de a aboli gestul genial al creaţiei, patosul prometeic.

O premiză a procesului de obiectualizare este ca artistul să trăiască toate datele percepţiei atît cele găsite în cuprinsul realităţii, cît şi cele create de el însuşi, deci semnele sale formale — ca fiind multiplu constituite şi avînd o pluralitate de sensuri. Acestei trăiri i se potriveşte dictonul „orice lucru are două feţe". În eseul său „Cu privire la problema formală", publicat în 1912 în almanahul „Der Blaue Reiter", Kandinsky aduce un exemplu foarte convingător pentru această stare de lucruri. „Dacă cititorul priveşte una dintre literele cuprinse în aceste rînduri într-un fel neobişnuit, nu ca semn uzual al unei părţi dintr-un cuvînt, ci în primul rînd ca *obiect*, atunci el vede în această literă nu numai forma abstractă, creată de om în spirit practic şi cu finalitate care este desemnarea permanentă a unui anume sunet, ci şi o formă corporală care face, în mod cu totul independent, o anumită impresie exterioară şi interioară ...". Această consideraţie a fost desigur prilejuită pe plan vizual de practica cubistă a includerii literelor în textura formală a tablourilor. Despărţită de contextul ei originar, litera devine înstrăinată şi absoarbe semnificaţii noi, neconvenţionale. Acesta este procedeul care a fost extins puţin mai tîrziu de către Marcel Duchamp asupra realităţii obiectelor uzuale (il. 12 vol. II).

Kandinsky îi atestă elementului formal bidimensional calitatea de obiect pentru a-l elibera de orice funcţie imitativă şi pentru a-i demonstra independenţa — aceasta, deoarece un obiect nu imită nimic, ci se reprezintă pe sine însuşi. Odată cu puterea de sine stătătoare a mijloacelor configurative este proclamat deci şi dreptul lor la autoreprezentare. O astfel de proclamare nu poate veni desigur în mod neaşteptat şi fără să fi fost pregătită. Ea are antecedente mult mai vechi, ale căror origini le vom cunoaşte mai tîrziu. Deocamdată alăturăm încă o întrebare celor de pînă acum: cînd începe pictorul să acorde conţinuturilor formale o valoare în sine, care abate atenţia îndreptată asupra conţinuturilor obiectuale?

Înzestrat cu o privire mai pătrunzătoare decît toţi artiştii ce i-au fost contemporani, teoreticianul Kandinsky a sesizat imediat consecinţele spirituale ale colajului cubist şi ale montajului — ca pictor însă, el nu a folosit aceste tehnici. El a evitat conectarea unor straturi diferite de realitate şi i-a păstrat tabloului omogenitatea materială a suprafeţei pictate. A făcut în schimb alt pas de cea mai mare importanţă.

DEZIDERATUL RAPORTĂRII DIRECTE

Pentru domeniul artelor bazate pe imaginea bidimensională, istoria artelor fixează începuturile limbajului nonobiectual în anul 1910. Drept act de naştere trece „*Prima acuarelă abstractă*" a lui Kandinsky (il. 8 vol. II), lucrare ce ridică, prin însăşi titlul pe care îl poartă, pretenţia de a reprezenta o inovaţie.

Lîngă semnătură, foaia este datată 1910. Este vorba despre un „*impromptu*" la hotarul dintre domeniul acuarelei şi cel al desenului în peniţă şi pentru privitorul ce analizează lucrarea nu va fi uşor de stabilit, dacă prioritatea i-a revenit pensulei sau peniţei.

Oricît ar fi de lejer contactul dintre linia peniţei şi pata de culoare — toate legăturile acestea există

doar pînă la revenire — rolul conducător pare totuşi să-l aibă mobilitatea plutitoare, solubilă a liniilor iar pata de culoare pe cel complementar. Să punem pentru moment între paranteze faptul că nici elementele de culoare, nici cele lineare nu conţin nici un fel de trimitere la obiectele percepţiei şi să ne limităm la trăsăturile specifice ale vocabularului formal. Ca indiciu negativ vom observa o anumită discontinuitate şi lipsă de legătură. Obişnuiţi să ordonăm şi să configurăm tot ce se oferă privirii noastre, noi nu găsim aici o cale de acces, nici un fir conducător formal, care să unească totul. Ceea ce e înregistrat ca lipsă este absenţa unei înţelegeri continui, neîntrerupte a liniilor şi petelor de culoare între ele. Se instaurează impresia de degajare totală, ba chiar de neglijenţă. Ne lipseşte cheia formală, acel „*continuum*", în care formele să-şi găsească numitorul comun şi care să structureze ansamblul formal. Toate liniile şi culorile sînt entităţi individuale şi ca atare sînt nerepetabile; nu există de fapt nici un dialog formal, nu există ecou de la formă la formă, ci doar o vorbărie vie, fără adresă. În locul unei alianţe a tuturor acestor detalii noi percepem alăturarea izolată, ba chiar disonantă a acestora. Axele şi curburile ce pot fi ghicite aici nu au o desfăşurare ritmică, totul constă din intrări vehemente, exclamaţii, întîrzieri şi întreruperi, care apar într-o manieră tot atît de bruscă, ba chiar provocatoare, cum este şi cea a dispariţiei lor.

În direcţia acestor observaţii trebuie să căutăm particularităţile cele mai importante ale „*Primei acuarele abstracte*". S-ar putea evoca nişte litere, cărora artistul le-a interzis să se lege pentru a alcătui cuvinte. Cu aceeaşi îndrituire s-ar putea susţine însă şi o altă interpretare; anume, că este vorba despre frînturi de cuvinte cărora le lipseşte contextul sintactic dătător de sens. Dacă ne vom decide pentru una sau pentru cealaltă, aceasta depinde de gradul de diferenţiere, respectiv de caracterul haotic sau provizoriu pe care

i-l atribuim inventarului de forme. Această problemă va fi discutată mai tîrziu.

Pentru moment trebuie să reţinem faptul că „*Prima acuarelă abstractă*" prezintă chiar şi pentru judecata noastră actuală un grad extrem de labilitate şi disponibilitate formală. Acel straniu echivoc, care ne menţine nesiguranţa cu privire la importanţa rolului jucat de pensulă şi de peniţă, caracterizează şi fenomenele formale celulare în parte. Nicăieri — acest lucru trebuie subliniat cu insistenţă — desfăşurarea nu e condensată pentru a da o „figură", un complex configurat conceput coerent; sîntem puşi în schimb în faţa unei mobilităţi pline de instabilitate, care se zbate şi se stinge repede, a cărei tendinţă este de a masca axele de orientare, de a sustrage centrele de greutate şi de a evita concentrarea formală. Ceea ce percepem este un model, împrăştiat în toate direcţiile, format din semne fără noimă şi din ştersături, un model în care spaţiile dintre semne au şi ele un cuvînt de spus. Acestea nu trebuie înţelese ca intervale. El izolează numeroasele celule, ghemurile de forme şi petele de culoare, făcîndu-le să devină „insule" aproape egale ca valoare, accentuînd în felul acesta caracterul deschis, labil, multiplu în semnificaţii şi lipsit de legătură al lucrării. Desigur, această circumscriere implică o scară valorică descendentă, sugerarea unei tendinţe dezintegratoare, în măsura în care atributul „deschis" reprezintă o calitate, iar cel de „lipsit de legătură" o absenţă. După cum se vede, rezultatul acestei prudente analize poate fi rezumat prin următoarea întrebare: avem de a face, în cazul de faţă, cu o stare de lucruri lejer articulată sau cu una dezmembrată?

Aici intră în joc întrebarea privitoare la conţinut, adică ceea ce urmează să fie comunicat sau „exprimat". Răspunsul cel mai simplu ar fi să i se conteste acestei lucrări — pe baza diferitelor ei însuşiri „negative" — orice exprimare. Deoarece însuşirile negative — cum ar fi lipsa de coerenţă şi labilitatea — au fost constatate prin comparaţia cu alte complexe formale, prin faptul

deci că lucrării i s-au aplicat unități de măsură care pur și simplu nu-i erau adecvate, noi nu avem voie să ne mulțumim cu răspunsul cel mai simplu. Sîntem îndreptățiți să presupunem, că artistul a urmărit o intenție, atunci cînd a pictat „*Prima acuarelă abstractă*". De aici rezultă ipoteza noastră de lucru. Cum în imagine nu vedem nimic ce s-ar putea reduce la datele lumii exterioare, dar tindem totuși să descoperim un sens, nimic nu va fi mai firesc decît să conchidem în favoarea celuilalt pol. Dacă nu e redat aici nimic din lumea exterioară, atunci poate că este vorba despre datele unei lumi interioare, probabil a artistului. Acestei presupuneri i se va alătura curînd încă una, a cărei origine este deasemenea romantică: ea postulează concordanța dintre această „lume interioară" a omului creator și forțele zămislitoare, ce pun universul în mișcare — elementul comun fiind apariția haosului clocotitor.

Kandinsky însuși a favorizat, pe de-o parte, o asemenea interpretare cosmic-expresionistă, pe de alta, a contrazis-o. El spune: „Din punct de vedere tehnic, orice operă ia naștere așa cum a luat naștere cosmosul — în urma unor catastrofe, care transformă la sfîrșit urletul haotic al instrumentelor într-o simfonie, ce se numește muzica sferelor. Crearea unei opere este crearea unei lumi". Această afirmație are darul de a orienta năzuințele formale ale privitorului într-o anumită direcție. El va identifica „nașterea" operei de artă cu „ciocnirea în tunet" a unor lumi diferite." (Kandinsky). Chiar și privitorul critic se lasă convins cu plăcere că este vorba despre un spectacol de „erupție". Astfel Haftmann constată cu privire la „*Compoziție VII* (1913) că „în acest cosmos nou, de sine stătător al tabloului, se deslănțuie un *furioso* dionisiac" și că „numai cu cele mai mari eforturi se poate opri această revărsare de muzical, dionisiac și mistic".

În parte, pentru asemenea interpretări pot fi făcute responsabile propriile comentarii ale lui Kandinsky cu privire la opera sa. Există însă și

luări de poziție în care actul de creație e prezentat ca ceva conștient, plin de intenție și finalizat. Astfel, Kandinsky spunea odată că el a știut că va „aduce cu forța pictura absolută". Fără echivoc este autocomentariul pe care l-a scris în 1914 pentru o expoziție deschisă la Köln; textul a fost publicat abia cu cîțiva ani în urmă. Se spune acolo: ,,Eu nu vreau să pictez muzică. Nu vreau să pictez stări sufletești." Tot acolo, Kandinsky enumeră cele trei primejdii, pe care ar vrea să le ocolească: primejdia formei stilizate, a formei ornamentale și a formei experimentale. Rezerva față de stilizare și ornament se referă probabil la Jugendstilul european; la ce anume s-a referit Kandinsky vorbind despre „experimental" rămîne neclar, poate că observația vizează cubismul.

Am încercat inițial să caracterizăm „*Prima acuarelă abstractă*" cu ajutorul conceptelor de labilitate și disponibilitate. Acestea pot fi acum determinate mai îndeaproape. Dacă acuarelei i se atribuie pluralitate de sens și disponibilitate, acest lucru înseamnă — luînd în considerare arta europeană dintre 1900 și 1910 — că ea se situa cu totul în afara convențiilor uzuale de limbaj de atunci. Kandinsky refuză categoric formulele și materialul de construcție pe care i le oferă contemporanii — în aceasta constă forța de atac, provocator de negativă, a acuarelei sale. El se refuză stilizării, își interzice elanul ornamental, se opune deformării și abrutizării figurilor practicate de expresioniști — „nu mi-a plăcut să văd pe tablourile altora alungiri ce contravin conformației corpului sau deformări anatomice" — și se distanțează de asemenea de felul lipsit de maleabilitate al cubiștilor de a lucra cu întretăieri complicate de planuri. Cu alte cuvinte: artistul evită să producă forme „în mod special", să le fixeze într-o anumită expresie, să le încorseteze într-un sistem gramatical. Aceasta ne dă măsura uriașei întinderi a acestui act de eliberare, care se distanțează de toate formulele oferite de mediul artistic nemijlocit. Cîștigul ei: izbucnirea din

„scleroza" formulelor în spațiul cel mai deschis posibil, instaurarea unor cifruri vehement rebele împotriva supraîncărcării expresive, renunțarea la patosul sonor al simboliștilor și muzicaliștilor, cărora Kandinsky însuși li se alăturase cu puțin timp înainte. „Am prescurtat expresivul prin lipsa de expresie" — protestul împotriva sistemului, sintaxei și simbolului nu poate fi exprimat mai precis. Avînd o orientare pronunțat antiexpresivă și ostilă sistemului, Kandinsky adoptă în jurul anului 1910 o poziție cu totul izolată; față de ceea ce se formulează în jurul lui, prin lineament curb sau frînt, prin tectonică cubistă sau contorsionări expresioniste o asemenea poziție ne apare, prin comparație, ca ținînd de o retorică definitiv fixată, împotmolită.

Avem deci de-a face, în cazul lui Kandinsky, cu forme aflate înaintea înțelegerii și încrucișării lor sintactice. Faptul că ele au disponibilitate înseamnă că poate, pe o treaptă formală ulterioară, ele se vor uni, se vor pune în acord, renunțînd la solipsismul lor. Prin acestea am făcut pasul spre interpretarea ansamblului de forme ca fază a unui proces dinamic, ca prim și provizoriu început, cum ar fi gînguritul copilului, căruia îi vor urma, mai tîrziu, cuvintele clar articulate. Mai nou însă se impune prudență și e indicat să ne întrebăm, dacă într-adevăr avem aici de-a face cu primele zvîcniri provizorii ale unei voințe formative ce nu-și cunoaște încă limpede direcția. Cum se poate deosebi „urletul haosului" de „muzica sferelor"? Este *„Prima acuarelă abstractă"* doar un spontan act primar al configurării care se ridică din inconștient, sau este reprezentarea *conștientă* a acestuia? Este, ceea ce se petrece aici pe hîrtie, o „ilustrare" a temei „spontaneitate", sau trebuie să dăm crezare faptului că artistul, inconștient și posedat, a fost chemat de impulsurile lumii sale interioare și de legile universului să scrie după dictat?

Felul lui Kandinsky de a lucra răspunde la aceste întrebări. În timp ce lucra la *„Compoziție nr. VII"* (în 1913), artistul a fixat anumite faze

ale ideii plastice într-o serie de desene și acuarele care seamănă cu *„Prima acuarelă abstractă"* (il. 8 vol. II). Aceste lucrări au fost însă precedate de o dispunere schematizantă în care sînt indicate axele principale și repartizate accentele de culoare. Pentru un alt tablou, și anume pentru *„Compoziție VII"*, artistul a făcut un desen pregătitor și mai sumar, care nu prezintă decît liniile principale ale compoziției (il. 21). Putem deosebi deci cel puțin două faze pregătitoare. În cursul procesului de configurare, Kandinsky a deritmizat liniile care erau la început fluide și pline de elan, le-a scos din ecuația imaginii sau a împiedicat și a redus claritatea curgerii lor. La acest demers s-ar putea referi afirmația artistului cu privire la prescurtarea expresivului prin inexpresiv.

Se poate vorbi în acest context despre „catastrofe", despre un „urlet al haosului"? S-ar părea că nu poate fi îndoială cu privire la faptul că treapta formală reprezentată de *„Prima acuarelă abstractă"* nu este strigăt primar și erupție spontană, ci reprezintă, la rîndul ei, o reacție față de formulele netede și schemele lineare ale începutului propriu-zis. O reacție care vizează distrugerea, adică scoaterea din formulă a acestor scheme, neavînd deci „caracter provizoriu" în sine, ci înfățișîndu-le doar, ilustrîndu-le în efigie. Începutul propriu-zis îl constituie vibrațiile caligrafiate ale cîtorva linii subțiri. Ceea ce ni se prezintă ca un început — de exemplu *„Prima acuarelă abstractă"* — este o imagine părelnică cu caracter artistic, ridicîndu-se dramatic de-asupra sobrei încercări formale de început. Nu asistăm la nemijlocire și spontaneitate în sine, ci la un spectacol fastuos ce le reprezintă pe acestea. Cine vrea însă să aibe trăirea creației de artă, ca și aceea a creației de univers, va găsi formula vizuală corespunzătoare acestei ecuații, nu în prima schemă lineară, ci în „retorta în fierbere" (Buchheim) a treptei formale mai tîrzii.

Drumului parcurs de la axele orientative pregnante, aproape sprintene, ale schemei amintite,

pînă la arbitrarul „dezordonat", lipsit de direcție îi corespunde abolirea treptată a unor convenții formale și acest drum ne arată că lui Kandinsky nu i-a fost ușor să se elibereze de atari convenții. El însuși a sugerat acest lucru atunci cînd a vorbit despre cele trei „mari primejdii", pe care caută să le ocolească. Ceea ce dorea el, era inventarea unor mijloace de limbaj dincolo de orice sistematică și de orice conexare. Dezideratul unei scrieri „deconectate" nu aduce cu sine numai refuzul obligativității de reprezentare obiectuală, ci și dorința de a scăpa de legătura cu formulele tradiționale. Kandinsky vrea să iasă din formule și să introducă destindere, să spargă ceea ce a fost ornamental configurat, să rupă firele stilizării, să instaureze, în locul severității și a caracterului închis, lipsa de severitate și deschiderea. După cum el a interpretat includerea de către cubiști a unor litere răzlețe în imagine, ca un îndemn la îndepărtarea semnului convențional din sfera sa practică, uitîndu-se întrebuințarea de pînă atunci și văzîndu-se în acest semn o formă pură — ca cineva care nu cunoaște alfabetul latin — astfel artistul vrea să-și inventeze, el însuși, un vocabular, care să nu fie încă legat de obiect și să producă o lume *in statu nascendi*.

Cum arată această lume; este ea o lume exterioară sau o lume interioară? Motivarea acestei întrebări decisive stă în evidenta pluralitate de sensuri a vocabularului lui Kandinsky. Acest vocabular nu poate fi cuprins în relațiile obiectuale tradiționale. În același timp însă, ezităm să-i atribuim pur și simplu denumirea de „lume interioară". Caracterul deschis — o altă denumire pentru pluralitatea de sens — comportă deci ca preț disponibilitatea și indecizia. De aici rezultă că acel contemplator care caută înțelesuri coerente — celălalt își va fi format de mult părerea negativă — va căuta, de obicei, iritat fiind de caracterul neobișnuit al acestui spectacol premorf și totuși fascinant, să se refugieze în preajma interpretărilor pretențioase și va lua în considerare ca potențiale domenii de semnificație „cosmosul"

sau „lumea interioară". Acceptată ca ipoteză de lucru, această cale a obiectivării sensibile duce la următoarea întrebare: De unde își ia Kandinsky convențiile limbajului formal? Pictura de pînă atunci se mărginise la oglindirea „lumii interioare" în „lumea exterioară"; punctul ei de plecare era în mod indubitabil lumea percepției.

La Kandinsky însă, legătura cu substraturile percepției pare să fie întreruptă iar mijloacelor formative pare să li se fi luat funcția imitativă. Aceste împrejurări nu confirmă oare presupunerea că avem de-a face cu o radicală interiorizare și spontaneizare a actului formativ, care nu are model în istorie și care reprezintă o ruptură totală de apropiatele obișnuințe ale limbajului specific picturii europene?

Această concluzie este greșită. O nouă intenție formativă nu trebuie, în mod necesar, să producă, *ab ovo*, un nou vocabular formal. Artistul se poate sprijini, mai curînd, pe anumite impulsuri din trecut, schimbîndu-le direcția și orientîndu-le spre noi domenii de semnificație. Iar aceasta, deoarece fiecare formă poate primi mai multe sensuri. Ceea ce a fost interpretat ca cifru al devenirii cosmice și al trezirii psihice își are preistoria tocmai acolo unde s-ar bănui mai puțin: în mijloacele de limbaj ce servesc evocării unui anumit fel de percepție a lumii exterioare.

Pentru a înțelege acest lucru trebuie să pornim de la faptul că în „*Prima acuarelă abstractă*" a lui Kandinsky sînt implicate cel puțin două niveluri de sens. Această lucrare nu poate fi înțeleasă numai în perspectiva interpretărilor „pretențioase" amintite mai înainte, ci, tot atît de bine, ca simplu echivalent perceptiv al unei extreme deschideri și spontaneități de creație. Pornind de la această concepție, istoricul va trebui să-și formuleze întrebarea în felul următor: există trepte precedente în istorie, adică o seamă de sforțări ce tind deasemenea la spontaneizarea mijloacelor formative? Pentru moment ne mul-

ţumim să indicăm direcţia din care s-ar putea aştepta un răspuns afirmativ la această întrebare.

În arta din jurul anului 1900, cu formaţiunile ei stilizante, cărora le-a fost tributar în mare măsură şi Kandinsky cel puţin pînă la 1909, nu putem găsi nici o legătură cu *„Prima acuarelă abstractă"*. Această perioadă nu oferă indicii nici cu privire la sursa cursivităţii de notaţie, deoarece toţi contemporanii lui Kandinsky se exprimă în sisteme închegate şi nimeni nu foloseşte mîzgăleala deslînată, nesistematică sau pata de culoare aruncată, pare-se, la întîmplare. Forma are alte sarcini, „mai înalte". În toate centrele europene de artă, la cubiştii francezi ca şi la expresioniştii germani, tendinţa este de a nu reda datele percepţiei în dezordinea lor arbitrară. ci de a le cuprinde în formule ornamentale, tectonice sau expresive (il. 20, 24, 26). Puterea ordonatoare a artei trebuie să limpezească haosul impresiilor perceptive, să-l simplifice, să-l diferenţieze. Prin aceasta, arta primului deceniu al secolului 20 stă sub influenţa anumitor trăsături ale operei lui Cézanne, Van Gogh şi Gauguin şi se află, în acelaşi timp, în opoziţie cu acele curente ale secolului 19, care nu urmăreau într-atît îmblînzirea formală a universului de percepţii, cît redarea sa nepreconcepută. Ne referim aici la realişti, la naturalişti şi — pînă la un anumit grad, pe care îl vom determina mai tîrziu — la impresionişti.

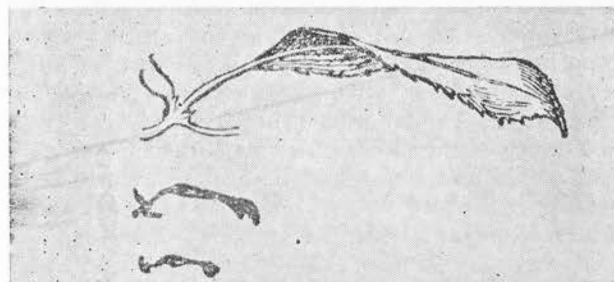
Dacă pictorul încearcă să reţină imaginea aparentă, pe cît se poate fără prejudecăţi şi s-o redea neînfrumuseţată, el trebuie să fie de acord cu ideea că aparenţele trebuie să-i dicteze forma lor. Iar această „formă" este lipsită de formă, neregulată, arbitrară. Cine se dedică în felul acesta impresiilor din lumea exterioară este obligat să accepte, ca o ultimă consecinţă, ceea ce Ruskin a formulat în 1857 — mai bine de un deceniu înainte de a lua naştere impresionismul francez — în felul următor: „Tot ceea ce percepi în lumea

înconjurătoare se oferă ochiului doar ca o dispoziţie de pete diferite de culoare, nuanţate diferenţiat. Perceperea formelor închegate este o chestiune de experienţă. Noi nu vedem nimic decît culori fără relief şi numai experienţa ne ajută să descoperim faptul că o pată neagră sau cenuşie reprezintă partea întunecată a unei substanţe solide ... Toată puterea tehnică a picturii este în funcţie de redobîndirea acelui dat, pe care l-am putea numi inocenţa privirii; este vorba de a percepe ca atare într-o manieră oarecum copilărească, pata întinsă de culoare, fără să fim conştienţi de semnificaţia ei, aşa cum ar percepe-o un orb, care şi-ar căpăta dintr-odată vederea".

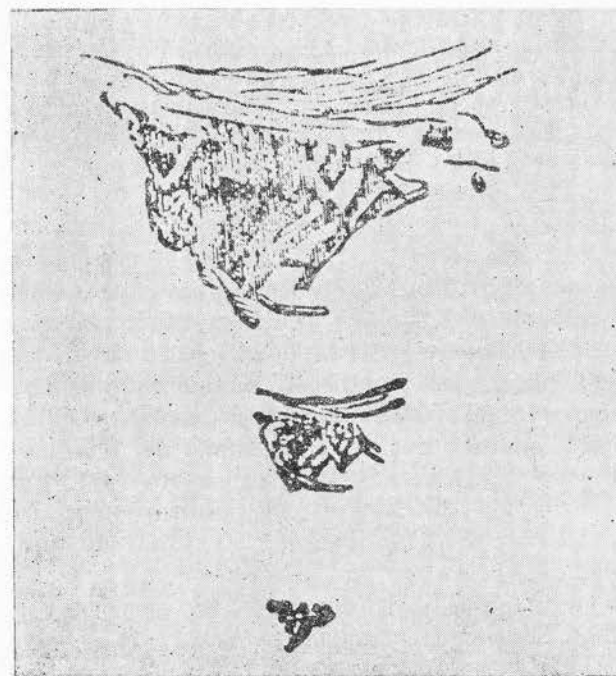
Va trebui să ne referim în repetate rînduri la această idee de bază. Pentru moment să reţinem faptul că o *imagine* perceptivă va avea conţinutul obiectual cu atît mai sărac, cu cît mai nepreconceput a fost *actul* perceptiv ce a premers-o. Naivitatea, respectiv inocenţa privirii poate fi, într-o oarecare măsură, dirijată, în momentul în care artistul şi-a dat seama că redarea imprecisă a realităţii prezintă un grad mai mare de spontaneitate, decît cea exactă, fidelă detaliilor din planul obiectiv. Monet (il. 12) şi impresioniştii nu au văzut cîtuşi de puţin natura într-o manieră atît de „topită" şi „fulgurată" cum vor să ne-o sugereze. Ei au descoperit doar în tuşeul liber, fără contururi, metaforele intuitive pentru actul vizual al privirii „inocente", dînd astfel picturii lor o dimensiune de conţinut dincolo de redarea substraturilor obiective. Tablourile lor sînt alegorii ale realităţii empirice în paradisiaca ei inocenţă şi lipsă de probleme.

Dezvăluirea lui Ruskin se referă, abstract vorbind, la *actul de renunţare la formă*, act de care trebuie să se ţină seama în procesul de imitare a realităţii prin pictură sau desen, pentru ca aceasta să nu-şi piardă caracterul nemijlocit.

ntaneitatea și rigoarea formală se exclud reciproc. În execuția practică lucrurile se prezintă astfel:



1. John Ruskin
Frunză



2. John Ruskin
Pod

Cine vrea de exemplu să deseneze frunzișul des al unui pom trebuie să se servească de un *„confused mode of execution"*, de un mod confuz de reprezentare. El trebuie să găsească un echivalent al „dezordinii în natură" (Ruskin). Ruskin ilustrează acest sfat prin cîteva desene (fig. 1 și 2). Pentru cel care percepe de la o anumită distanță o frunză, aceasta își pierde trăsăturile obiective univoce, neputînd fi reprezentată deci în toată bogăția detaliilor botanice, ci doar ca o învălmășeală de linii încurcate. Cu alte cuvinte: nu frunza e reprezentată, ci doar „impresia", pe care o provoacă această frunză, neîntregită și necorectată de ceea ce știm prin experiență. Doar într-un anumit context obiectual această încrucișare neregulată de linii poate fi pusă în legătură cu substratul obiectiv „frunză"; izolată de aceste legături, ea nu va avea nici un fel de încărcătură obiectivă.

În ambele cazuri caracterul formal negativ, adică „lipsa de formă" a respectivei stări de dezordine apare indisolubil încîlcită, întîmplătoare și arbitrară, apropiindu-se deci de constatările pe care le-am făcut în legătură cu *„Prima acuarelă abstractă"*. Toate acestea sînt demonstrate cu și mai multă evidență de către un peisaj din manualul de desen al lui Walter Crane, peisaj prin care se urmărește exemplificarea redării „aformale" (Informal) a realității (fig. 4).

Să rezumăm: libertățile de scriere pe care le-a dobîndit Kandinsky, după mulți ani de ucenicie, își au izvorul în acel „confused mode of execution", practicat de cei ce vor să imite fără menajamente natura. Numai că libertății de a reda neclarul în mod neclar, Kandinsky îi adaugă una cu totul nouă: el renunță la obiect. Desigur, în operele anilor de tranziție (1910—1913) contemplatorul mai poate descoperi amintirea unor fenomene naturale — furtuni și descărcări electrice, inundații și catastrofe (fig. 3); uneori mai apar și oameni în calitate de actori dramatici, dar se tinde către ștergerea acestor imagini ale amintirii, după cum din rîndul mijloacelor de

expresie, se caută a se elimina acele procedee care au un caracter de „formulă". Referindu-ne la Ruskin am putea spune că intenția lui Kandinsky este de a-i reda actului de creație aspectul său elementar; de a-l descărca de semnificații și de a-l reinstaura în stadiul de inocență preobiectivă. Este vorba de acea inocență care precede orien-



3. Walter Crane
Peisaj informal



4. Wasily Kandinsky
Desen cu penelul, 1911

tarea ulterioară a lui Ruskin către conținuturi obiective. Constatînd că putem pune în legătură tendința de regresie către „lipsa de formă" cu anumite reprezentări-dorință ale secolului 19, ar merita să ne întrebăm dacă sursele modului de exprimare, prin excelență radical, al lui Kandinsky nu pot fi urmărite într-un trecut mai îndepărtat.

DEZIDERATUL ATITUDINII ECHILIBRATE

Curînd după prima acuarelă abstractă a lui Kandinsky, Piet Mondrian a pictat — bazîndu-se pe alte premize — o serie de tablouri care par de asemenea abstracte. Conținutul formal a absorbit aici, cu desăvîrșire, substratul obiectual și a eliminat orice trimitere la obiect. Cu totul altfel însă de cum se întîmplă la Kandinsky, unde nici o literă nu seamănă cu cealaltă, aici ochiul percepe o ordine, a cărei structură de bază — un fel de sistem de coordonate — este lesne de cuprins (il. 9 vol. II). Vocabularul linear prezintă o mare unitate, ca să nu spunem uniformitate. El constă, în cea mai mare măsură, din variațiuni ale unui semn formal și anume, ale curbei ușor îndoite. Puținele linii drepte nu prea au importanță. Unghiul drept este evitat în mare măsură, căci la periferia părții de mijloc a tabloului, acolo unde axul vertical se încrucișează cu cel orizontal, curbele, care pornesc într-o parte și în cealaltă, fac legătura între brațele crucii formate din cele două axe, imprimîndu-le acestora un fel de vibrație.

Această sumară descriere formală presupune că privitorul nu cunoaște titlul tabloului. Știind că este vorba despre un „Măr în floare" putem ajunge la următoarea observație. Din imaginea aparentă a pomului, Mondrian a luat motivul linear de bază al ordonării sale plastice, adică ramificarea multilaterală și armonică; a omis

 însă acel element din care pornesc crengile, și

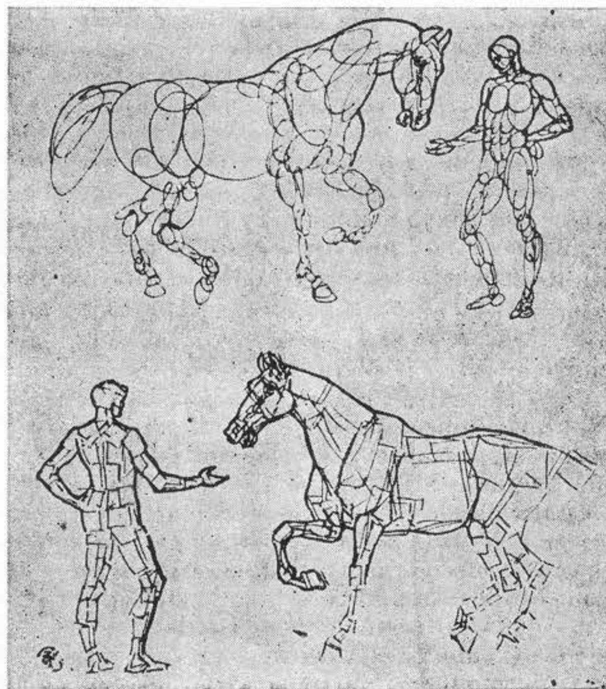
anume tulpina. Oare de ce? Aruncînd o privire asupra uneia dintre schițe (il. 22) putem ghici intenția artistului. Masa solidă, impenetrabilă a tulpinii se opune transpunerii într-o rețea transparentă de linii subțiri. Comparată cu ramurile, această masă ar constitui un corp străin. Eliminarea tulpinii este cerută deci de intențiile formative lineare. Fără îndoială, țelul lui Mondrian, anume crearea unei rețele de linii ritmice, va fi în contradicție cu năzuința formală a unui contemplator familiarizat cu titlul lucrării; un pom în floare va fi, pentru acesta, un desiș colorat de nepătruns și nu o schemă „goală" de linii. Mondrian a sacrificat deci conținutul obiectiv „pom" în favoarea unui principiu formativ și anume al linearității și a oferit astfel, în raport cu titlul, o reprezentare cu mai multe sensuri, misterioasă. Este drept că dacă ne apropiem de tablou fără să ne așteptăm la vreo corespondență obiectivă și ne mulțumim cu notarea parabolică a unei singure caracteristici a pomului, cu forma ramificată, nimic nu va sta împotriva actului de descifrare a acestei imagini.

Intențiile reprezentării sînt deci următoarele: simplificarea, descîlcirea, sistematizarea trăsăturilor naturale, accentuarea cîtorva „linii originare" caracteristice. Mondrian se sprijină aici, pe de o parte, pe exemplul cubiștilor, pe de alta, pe conștiincioasele studii cu privire la natură întreprinse de el însuși. Desigur, așa după cum ne-o demonstrează *„Mărul înflorit"*, rezultatele lui Mondrian depășesc repede faza relativei depărtări de obiect pe care o cultivă tablourile cubiste și ajung în faza lor ultimă, la o geometrie plană total eliberată de obiect (il. 14 vol. II.). Oricum, punctul de plecare, ce nu poate fi negat, este impresia avută în fața naturii și acest fapt ne oferă un indiciu important în legătură cu geneza istorică a simbolisticii lineare la Mondrian. Direcția în care va trebui să căutăm răspunsul ne-o indică Delacroix în celebra sa scrisoare din 15 iulie 1849: „Renumita frumusețe, pe care unii vor s-o vadă în linia șerpuită, ceilalți

în cea dreaptă — toți s-au încăpățînat s-o vadă doar în linii. Eu stau la fereastră și privesc cel mai frumos peisaj posibil; gîndul nu mă duce la nici un fel de linie: ciocîrlia cîntă, mii de diamante se oglindesc în apa rîului, frunzișul freamătă; unde sînt liniile care provoacă asemenea senzații fermecătoare? Ei nu pot vedea măsura și armonia decît cuprinsă între două linii: restul li se pare haos și doar compasul le e judecător". Haosul la care se referă Delacroix este înrudit cu cel ce va constitui, cu puțin mai tîrziu, un cap de acuză împotriva impresioniștilor. Un critic al timpului era de părere că acești pictori împroașcă culoarea direct cu pistolul pe pînză și ne trimite mai departe cu gîndul la haosul pe care l-a dezlănțuit Kandinsky cu 60 de ani mai tîrziu, ca protest împotriva construcțiilor lineare iscusite preconizate de curentele artistice din jur.

Dacă Delacroix afirmă că nu *poate* vedea linii în natură, înseamnă că nu *vrea* să vadă linii. Dintre diferitele posibilități de a transpune formal natura, el o alege pentru sine pe cea nelineară și afirmă despre aceasta că ar fi singura justă, adică singura adecvată imaginii percepute. Privind lucrurile de la distanță, fără părtinire, vom constata desigur că transpunerea nelineară, picturală a naturii poate să redea doar un anume aspect, nicidecum însă totalitatea naturii. Această manieră de transpunere este la rîndul ei o metaforă, un semn artistic. Un astfel de semn își pierde valabilitatea, atunci cînd un artist nu manifestă interes față de masele colorate și de fenomenele de lumină la apariția unui pom, ci, ca Mondrian, față de ramificațiile lineare ale acestuia; atunci cînd el nu vrea să rețină o „impresie" fugitivă, ci să descopere o seamă de relații clare de măsură și direcționare. Artistul va trebui deci să-și caute altă cale de acces și se va strădui să aducă, cu ajutorul unei scheme lineare, multitudinea datelor percepției la un anumit numitor comun de natură lineară, căutînd tocmai acea „structură ritmică" pe care „improvizațiile" lui Kandinsky o evită cu stăruință.

Ca exemple pentru felul curent de a lineariza vom aminti cele două „sisteme" pe care le descrie Walter Crane în manualul său „Line and Form" (Londra, 1900): metoda ovală și metoda dreptunghiulară. Acestea vor fi ilustrate de patru desene (fig. 5). Într-unul dintre cazuri, corpurile sînt formate din ovaluri rotitoare, în cazul celălalt



5. **Walter Crane**
Om și cal

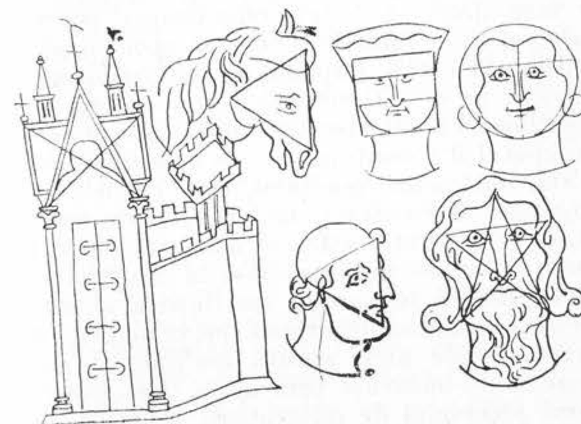
din cuburi. Cubul și ovalul sînt considerate de Crane ca două chei elementare ale formei, și desenatorul trebuie să se decidă, înainte de a lua creionul în mînă, pentru una dintre ele, spre a trece abia pe urmă la folosirea unor mijloace de limbaj mai diferențiate.

S-ar putea crede că prin reducția lineară la anumite „linii originare" se urmărește desco-

perirea configurației interioare, a construcției esențiale, caracteristice a unui om sau a unui obiect. Pentru Crane însă, cele două scheme lineare sînt în sine indiferente, alegerea făcîndu-se în funcție de predilecția desenatorului, care acordă prioritate unui sistem sau celuilalt. Această poziție a lui Crane se datorește probabil faptului că el e conștient de caracterul într-o anumită măsură artificial și arbitrar al oricărui mod de formalizare a datelor percepției. Felul de linearizare al lui Mondrian își are de asemenea originea într-o poziție ambiguă: pe lîngă tablourile în care rămurișul unui pom este transpus într-un sistem de curbe vibratorii, artistul a pictat altele, în care leitmotivul muchiilor și al tăieturilor determină structura lineară și fac tectonica rigidă.

Se știe că cele două scheme formale — cea în cercuri și cea cubic-cristalină — au o istorie îndelungată. În secolul 13 Villard de Honnecourt a dezvoltat în a sa „Carte a șantierului" un schematism geometric plan, ca schelet pentru desenele sale reprezentînd oameni și animale.

Schema lineară este un instrument auxiliar, un ajutor pentru orientare, ea nu aspiră la revelarea esențialului. Desenul unui cap văzut *en-face*



6. Villard de Honnecourt *Studii de proporții* din „Cartea șantierului"

este elaborat o dată pe baza unui cerc, altă dată pe baza unui pătrat. Cel ce crede a descoperi aici o urmare a faptului că goticul era străin de natură, va fi surprins văzînd că într-o epocă angajată în rezolvarea anatomiei corpului uman s-a procedat în chip asemănător. Întîlnim în Renaștere „oamenii făcuți din cuburi" (la Dürer), dar și riguroasa trasare cu compasul și în sfîrșit linia rotită în continuare din mișcarea degajată a mîinii (Rafael). La Leonardo găsim indicația că desenatorul trebuie să facă „pentru un cap litera o, pentru un braț o linie dreaptă și una îndoită și în mod asemănător, se procedează cu picioarele și cu trunchiul; după aceea, cînd se întoarce acasă (el trebuie) să deseneze aceste amintiri în formă desăvîrșită." Dacă aici mai coexistă ambele metode, Delacroix recomandă — dezicîndu-și în mod creator observația ostilă liniei, pe care am citat-o mai sus — forma ovală ca mișcare grafică elementară. Prin urmare, desenatorul nu trebuie să-și circumscrie obiectele prin contururi, el trebuie să le ia în stăpînire oarecum dinlăuntru și să dezvolte, printr-o degajată mișcare de linii rotitoare, articulația obiectivă.

Linia de început, schematică — nici Kandinsky nu s-a putut dispensa cu totul de ea (il. 21) — nu face decît să indice repartizarea generală, axele relațiilor formale. Urmează apoi un proces în decursul căruia formalul și obiectualul se înbogățesc și se diferențează reciproc, proces pe care Hegel l-a caracterizat după cum urmează: „Începutul îl constituie ceea ce e în sine, nemijlocitul, abstractul, generalul, ceea ce încă nu a progresat. Mai concret, mai bogat este ceea ce urmează; începutul este cel mai sărac în determinări. "Aceasta înseamnă însă în continuare că, tocmai fiindcă le lipsește specificarea obiectivă, formele schematice de început sînt în mare măsură purtătoare ale unor sensuri multiple și pot fi foarte mult încărcate prin citire. Mai tîrziu, în cursul procesului de diferențiere, schemele intră într-o tot mai strînsă legătură cu conținuturile obiectuale. La acest aspect se referă Leonardo

atunci cînd recomandă ca formele ce au fost inițial doar sugerate, să fie desăvîrșite în bună tihnă. E drept că reprezentarea trebuie să cîștige în privința caracterului deslușit și a lizibilității, dar nu are voie să piardă nimic din frumusețea ritmică a primei scheme lineare. Pe baza acestui deziderat Renașterea a dezvoltat conturul ce curge armonios și nobil. Prin acesta, forma postulată de artist, forma inventată, își demonstrează superioritatea față de forma naturală dezordonată (fig. 2). Arbitrarului ce caracterizează „naturalul", tabloul îi opune consecvența severă a „artisticului". Acolo unde realitatea apare lipsită de coerență și plină de disonanțe, opera de artă pledează pentru armonizarea ei formală. Cuburile și ovalurile trebuie să slujească acest țel. Este vorba despre realizarea unor părți formale ce converg fără fisură, fiind obținute pe baza aceluiași principiu. Discutam deci despre un maximum de densitate și de continuitate, despre gramatica unei stricte logici formale. Optînd pentru ceea ce el numea, *„confused modes of execution"* și calificînd drept proaste toate desenele formate dintr-un simplu contur, Ruskin s-a opus acestui formalism idealist. În mod similar a reacționat Kandinsky cu o jumătate de secol mai tîrziu. Kandinsky însă nu marchează decît unul dintre polii situației din jurul anului 1910. La polul celălalt are loc o ofensivă cu mijloacele celei mai stricte linearizări. Ea începe prin cubism și-și atinge pozițiile cele mai înaintate în creația lui Mondrian.

Ne-am expune reproșului de a simplifica lucrurile, dacă am vrea să deducem complicata problematică a cubismului din metoda de desen dreptunghiular a lui Walter Crane, așa cum s-a încercat mai nou să se facă din Dürer un precursor al lui Picasso sau al lui Braque. Într-un punct esențial însă poate fi constatată o legătură istorică. Observația se referă la decizia de a unifica multitudinea fenomenelor percepției și de a folosi, pentru redarea acestora, un vocabular strict limitat, exprimat oarecum la unison. Ar-

tistul transpune proza realității într-o formă poetică. El o supune astfel unei constrîngeri formale.

Trebuie însă să semnalăm o deosebire importantă. Ceea ce se practica de către Dürer, Leonardo, Delacroix și Crane ca o schemă inițială, ca un fel de exercițiu al mîinii, capătă la cubiști și la Mondrian rangul unei trepte formale definitive. Pentru a ne exprima mai simplu: dacă înainte se trecea de la general la particular, de la nediferențiat la diferențiat, acum se merge pe calea inversă. În mod cu totul consecvent, această cale duce la abandonarea substratului obiectual și la accentuarea tot mai hotărîtă a conținutului formal, pînă cînd acesta își revendică, în compozițiile lui Mondrian, valoarea lui de sine stătătoare (il. 14 vol. II). Iată-ne deci ajunși exact acolo de unde plecau vechile scheme lineare. Primul oval și primul dreptunghi sînt tot atît de puțin lizibile, din punct de vedere obiectual, ca și structura lineară a lui Mondrian. Sau, mai bine zis, aceasta *nu mai este* lizibilă în vreme ce schemele pomenite *nu erau încă* lizibile.

Așadar schemele lineare ale lui Crane au încă în fața lor dialogul cu formele empirice. Mondrian a trecut prin acestea. La capătul drumului său, el ajunge la un punct ce e înrudit, în principiu, cu cel pe care se situează *„Prima acuarelă abstractă"*. Mijloacele de limbaj apar în puritatea lor elementară. Ele nu sînt constrînse să se acomodeze anumitor conținuturi obiective, iar actul formalizării este lăsat din nou „în voia lui". Drumul spre determinarea valorii independente, obiectiv normate a formei îl conduce pe Mondrian către metodele tradiționale de prescurtare lineară. În chip asemănător, nici Kandinsky, tinzînd spre o scriere în întregime deformalizată, nu poate ocoli întîlnirea cu amintitele *„confused modes of execution"*. Niciunul dintre cei doi artiști nu se mulțumește însă cu faptul de a fi readus acțiunea formală în faza ei elementară preobiectivă. Țelul vizat de Mondrian se situează exact în continuarea intențiilor formative pe

care le urmăreau idealiștii liniei. Aceștia utilizau pentru realizarea obiectivelor lor, anumite scheme lineare. Realitatea empirică urma să fie epurată, eliberată de toate accidentele și transformată, după ce a fost în acest fel purificată, în raporturi formale curate, neprihănite. Iată motivul pentru care acest idealism limitează în mod hotărît procesul de diferențiere, oprindu-l de a reda acele detalii care ar stingheri și ar deruta marea linie a formei.

Mondrian provine din zona acestei tradiții. Privirea sa este îndreptată asupra esențialului, el vrea să desprindă din particular generalul, universalul. Formele exterioare furnizate de impresiile senzoriale îi oferă „universalul" doar în chip voalat. A-l depista, a-l elibera din limitarea formei individuale și a-l face general valabil — iată în ce constă pentru Mondrian menirea artei noi. Din mulțimea deconcertantă a liniilor, pe care ochiul le întîlnește în lumea percepției, el alege cîteva linii conducătoare. Acest vocabular simțitor redus e limitat în continuare. Curbele și unghiurile ascuțite sînt eliminate, pînă cînd rămîne doar contrastul axiomatic dintre vertical și orizontal. Constatăm deci că, odată ce a intrat sub autoritatea liniei, conținutul obiectiv este curînd eliminat de către conținutul formal. Iar sfera care îi permite contemplatorului să facă asociații de natură obiectivă este consecvent părăsită. Pe plan spiritual, Mondrian se apropie aici destul de mult de poziția lui Kandinsky. Ambii artiști consideră realitatea materială drept valoare a „universalului", a esențialului și se simt deci îndrituiți de a renunța la ea.

În anul 1914 Mondrian notează în jurnalul său: „Numim materie acea parte a spiritului, pe care o pot percepe simțurile noastre. Noi sîntem în stare să reprezentăm, cu ajutorul simțurilor noastre, cîte ceva din această sferă. Din cele ce se află în afara percepției simțurilor noastre, nu putem reprezenta nimic. În felul acesta, reprezentarea materiei se elimină de la sine, dacă noi nu-i mai acordăm nici o valoare.

Ajungem atunci la reprezentarea altor lucruri, bunăoară a legilor ce determină conservarea materiei. Acestea sînt mari generalități care nu se schimbă. Suprafața lucrurilor ne-a acoperit aceste legi. Ele se arată acum dezvăluite. Dacă reprezentăm ceva perceptibil prin simțuri, noi exprimăm ceva omenesc, deoarece cunoaștem aceste lucruri din ceea ce ne este nouă propriu. Dacă nu reprezentăm lucrurile, rămîne loc pentru divinitate."

Aspirațiile enunțate aici îl îndreptățesc pe artist la actul de contemplare a esenței. Acesta este un argument justificativ pe care acțiunea artistică a secolului nostru se sprijină adeseori. Să numim acest impuls *patosul dezvăluirii* caracteristic artei moderne și să reținem pentru mai tîrziu întrebările: cînd și-a luat artistul pentru prima oară împuternicirea de a contempla subiectiv esențele? Cînd a afirmat el că dezvăluie prin intermediul exteriorității ceva ce ține de interioritate? Și de cînd susține el că pe baza realității experienței poate ghici legile secrete ale acesteia? Cînd s-a investit artistul cu demnitatea de vizionar?

Concepția idealistă a lui Mondrian este pusă în lumină prin următoarea frază: „Arta stă deasupra oricărei realități. Ea nu are nici un raport nemijlocit cu lumea reală." De aceea nu este permis ca arta să fie apreciată în funcție de realitatea dată prin experiență și nicidecum să fie așezată în urma acesteia. Mondrian pledează prin urmare pentru aceiași independență a configurației artistice pe care o impune și procesul de obiectualizare. În virtutea acestei convingeri, el se străduie să evoce ceea ce e peren și neschimbător; să realizeze sisteme relaționale în care să se obiectiveze viziunea sa cu privire la echilibrul universal. Acestea sînt exact deziderale pe care se sprijină de secole transfigurarea severă, festivă a realității, propagată de idealiști și clasiciști. În opera lui Mondrian, aceste deziderate sînt realizate in extremis, adică fără să mai fie legate de idealizarea impresiilor senzoriale. Ceea ce rămîne, reprezintă pure relații de formă și culoare.

REZULTATE ŞI PROBLEME

Din mulțimea de evenimente petrecute în jurul anului 1910 pe scena artistică a Europei s-au reliefat trei. Pe baza lor rezultă două întrebări legate între ele: în ce constă semnificația fiecăreia dintre aceste declarații de principiu și care este numitorul lor comun?

Cu toate că împrejurările istorice concrete, care au declanșat în mod nemijlocit evenimentele, nu au fost descrise, pe alocuri s-au deschis perspective care ne trimiteau înapoi în trecut. Mondrian apare legat de idealismul linear, Kandinsky de impresionismul pictural. Faptul că cei doi pictori se situează pe poziții opuse poate fi demonstrat ușor. Kandinsky apelează la „mîzgăleală", el întrebuințează un vocabular aproape nelimitat de „aproximații" fără un leitmotiv comun. Mondrian își elaborează distilate lineare și ajunge în felul acesta la o strictă sistematică formală. El pledează pentru rigoarea formală, iar Kandinsky pentru lipsa de formă. Acesta din urmă vrea să descătușeze scrierea și să legitimeze starea ei de libertate extremă. Celălalt dorește să o desființeze așa, cum procedează și cu „capriciile" naturii. Artistul rus evocă ceea ce e fugitiv și schimbător; olandezul tinde către imuabil. Scrierea dezordonată a lui Kandinsky ne face să bănuim existența unor impulsuri febrile, a unor hotărîri pripite și emoții subiective. Coordonatele lineare ale lui Mondrian, în schimb, nu ne oferă prilejul unor interpretări romantic-expresioniste. Ele se situează dincolo de participarea personală a artistului. Prin lipsa de legătură dintre detaliile sale dispersate, „*Prima acuarelă abstractă*" a lui Kandinsky dispune de un principiu de șoc care conduce spre nebănuit, nedeterminat și imprecis; „*Mărul înflorit*" al lui Mondrian

este un exponent al permanenței și continuității lipsite de surprize.

În contextul unor atari contradicții se manifestă două linii evolutive, ce pot fi urmărite pînă departe în trecutul istoric al artei europene. Una dintre ele reprezintă tendința ca mijloacele formale să devină mai dense, mai rigide și mai sistematizate. Cealaltă urmărește destinderea și dinamizarea lor; deci și ceea ce noi am numit mai înainte „renunțare la formă". În pictura europeană, aceste două atitudini s-au concretizat sub forma unor convenții de reprezentare opuse. Ne referim aici la acele înțelegeri formale care slujesc artistului, în dialogul său cu realitatea empirică. Și cum acest dialog a început în Renaștere, va fi necesar ca, pentru a ajunge la rădăcinile, care comunică cu ramificațiile extreme ale coroanei, cum ar fi Kandinsky și Mondrian, să luăm în considerare întreaga evoluție a picturii de la Evul Mediu încoace. Procedeul e cît se poate de legitim, deoarece chiar și revoluționarii de rangul celor doi pictori amintiți sînt legați de trecut, dat fiind faptul că arta se naște întotdeauna din artă. Dimensiunea istorică din care a rezultat opera lor nu va întuneca importanța acesteia, ci dimpotrivă, ne va face conștienți de caracterul ei consecvent.

Cum această încercare e menită să sprijine afirmația că în artă nici ceea ce e nou nu e lipsit de premize și provenit *ex nihilo*, ea va fi oarecum unilaterală, implicînd în sine primejdia de a se trece cu vederea semnificația elementului „nou" în cauză. Iată deci de ce e bine să ne amintim stăruitor unde anume trebuie căutat momentul istoric de întoarcere marcat de Kandinsky și Mondrian: în renunțarea la actul de redare a realității prin experiență. Ambii artiști vor să treacă dincolo de lumea lucrurilor și să o respingă. Ei invocă puterea spiritului și își propun ca țel supunerea materiei. Ambii susțin că ar fi trecut din planul exteriorității obiectelor și fenomenelor, într-o zonă nucleică esențială; că ar fi inaugurat

deci posibilități de exprimare inaccesibile picturii de pînă atunci.

Se impune să vedem în această decizie o declarație de principiu; pentru a putea sesiza însă întreaga ei importanță istorică, trebuie să includem în modul de a pune problema și procesul obiectualizării. Creațiile „abstracte" ale lui Kandinsky și Mondrian reprezintă vocile ce acompaniază acest proces, din partea căruia ele primesc, la rîndu-le, un plus de iluminare. Cele trei declarații de principiu amintite ilustrează în ansamblu următoarea teză: un complex de forme, care nu redă conținuturi obiective, nu reprezintă — în virtutea ideii de consecuție — o realitate de rangul al doilea, formată în universul experienței și deci subordonată acestuia, ci o realitate de prim rang. Aceasta este deci de același grad cu obiectele și lucrurile lumii ce ne înconjoară. Deoarece Kandinsky și Mondrian nu se mai folosesc de pictură pentru a produce realități aparente, ei instituie, prin operele lor, realități de prim ordin și se dedică unei arte, a cărei concepție este analogă celei reprezentate de Braque și Picasso. Căci atît unii, cît și ceilalți proclamă independența configurației artistice, iar la Kandinsky această atitudine duce la așezarea mijloacelor formative (culoare, linie) pe același plan cu materia concretă, „dură", tridimensională. Colajele cubiștilor traduc în practică această echivalență teoretică. Suprafața „ideală" a imaginii, omogenă pînă atunci, e distrusă prin introducerea de corpuri străine. Astfel iau naștere diferite planuri de realitate, și respectiv, straturi eterogene de material, a căror alăturare abruptă intră în contradicție cu estetica iluzionismului renascentist. Acestora le revine, între altele, rolul de a deschide complexului de forme artistice calea spre obiectualizare, calea de la imagine la configurație. Faza finală a acestui proces este un obiect sui generis care nu stă în subordinea universului perceptibil. Și devine indiferent faptul, dacă acest obiect ni se înfățișează în tridimensionalitatea lui palpabilă sau dacă pretenția de a

produce o realitate formală autonomă este proclamată în cuprinsul convențiilor imaginii plane. Prima alternativă este valabilă în cazul colajelor și montajelor, cea de-a doua ni se înfățișează prin Kandinsky și Mondrian. Spre deosebire de cubiști, acești pictori rămîn credincioși unei convenții esențiale datînd încă din timpul Renașterii; ei păstrează suprafața omogenă, neîntreruptă a imaginii, neintroducînd în ea nici un corp străin.

Istoricul trebuie să-și dezvolte problematica pe baza acestor date. Aruncînd o privire retrospectivă asupra picturii și sculpturii europene de la Renaștere încoace, el va fi în măsură să constate că aceste arte nu au cunoscut principiul—și respectiv, posibilitățile — tratării eterogene a materialului, chiar dacă în secolul al 16-lea, în perioada așa-numitului manierism, anumite simptome indică această direcție. Despre acestea va fi vorba mai tîrziu. Deocamdată va trebui să cercetăm domenii mai îndepărtate ale artei apusene, pentru a descoperi opere cu un caracter eterogen de realitate. Ceea ce căutăm noi, ne oferă teoria și practica artistică a Evului Mediu.

Din toate acestea rezultă că în cele ce urmează va trebui să întreprindem două incursiuni istorice în trecut. Una dintre ele se va ocupa de perioada medievală, cealaltă de epoca inițiată de Renaștere. Scopul acestor retrospective este de a ancora în istorie cele trei „declarații de principiu" care au fost discutate în introducere.

Obiecția, care ar reproșa eventual acestui procedeu tendința de unilateralitate, este neîntemeiată, deoarece ea ar trebui să postuleze, ceea ce interpretarea istorică nu va putea realiza niciodată: analiza și prezentarea pe deplin obiectivă a trecutului. Aceasta, deoarece este cunoscut faptul că fiecare epocă este preocupată de luarea în posesie a unor „trecuturi" ale ei; pentru a se reprezenta pe sine, fiecare epocă va rescrie, cu alte cuvinte, pentru propria ei legitimare, istoria artei.

IMAGINE ȘI CONFIGURAȚIE

ARTA IMITATIVĂ ȘI ARTA SIMBOLICĂ

„Istoria instinctului mimetic este diferită de istoria artei" scria Worringer în teza sa de doctorat, care a apărut în anul 1908 sub titlul „Abstracție și intropatie" și a făcut curînd după aceea senzație. Cîțiva ani mai tîrziu pictorii grupului „Călărețul albastru" — Kandinsky, Marc și alții — invocau această scriere în sprijinul concepției lor. Într-adevăr, tezele tînărului doctorand păreau să-și găsească confirmarea în curentele artistice ale vremii, în cubism și în expresionism. Worringer, care va spune mai tîrziu, privindu-și retrospectiv opera, că a fost un exponent al spiritului vremii, poate fi citat ca exemplu pentru semnificația extrem de actuală pe care sînt în măsură să le aibă considerațiile de istoria artei.

Continuînd cercetările lui Alois Riegl, Worringer a procedat la reabilitarea unei „năzuințe artistice" pe care a circumscris-o prin conceptul de „tendință către abstractizare"; această năzuință nu fusese apreciată pozitiv pînă atunci din cauza preferinței unilaterale pentru „frumusețea vie", de factură antică. În consens cu pictorii timpului său, istoricul de artă pledează pentru dreptul artistului de a se îndepărta de natură. El afirmă: „Năzuința spre abstractizare stă... la începutul oricărei arte și rămîne dominantă la anumite popoare chiar aflate pe o înaltă treaptă culturală, în timp ce, de exemplu, la vechii greci sau

la alți occidentali, ea s-a pierdut cu încetul, făcînd loc tendinței de obiectivare sensibilă (intropatie)". Regăsim în această afirmație unul dintre motivele centrale ale istoriei spiritului și artei din secolul nostru: căutarea începuturilor originare și a elementarului. Asemenea lui Kandinsky, Worringer vrea să se întoarcă în istoria artelor asupra faptului propriu-zis și să aducă la lumină rădăcinile oricărei acțiuni formale, învăluite de năzuința mimetică. Nu e locul aici să examinăm justețea construcției sale istorice și să procedăm la corecții, în unele locuri, sau să punem la îndoială concluziile teoreticianului în domeniul psihologiei raselor și al religiilor. Meritul durabil al acestei lucrări de tinerețe a lui Worringer este demonstrarea faptului că „tendința spre abstractizare" dispune de o bogăție de-a dreptul inepuizabilă de posibilități ale variației formale. Care este raportul acestui univers formal cu „natura" — cu realitatea dată prin experiență—și cu contemplatorul? Noi vom caracteriza acest raport ca avînd o pluralitate de sensuri și îi vom opune năzuința mimetică ce tinde spre univocitate. Aceste lucruri trebuie pe scurt explicate.

Din nou se impune să simplificăm. În dialogul său cu realitatea, „artistul" are de ales între două posibilități principiale. El poate să se decidă pentru întrecerea cu realitatea vizibilă, deci pentru *imitarea* fără menajamente sau, dimpotrivă, elevată a acesteia, caz în care țelul urmărit este iluzionarea, iar ceea ce ni se oferă este o *imagine imitativă (Abbild)*, o imagine aparentă. În cea de a doua alternativă artistul dorește, indiferent din ce motive, să impună în domeniul vizual o serie de semnificații sau să le trezească în conștiința privitorului prin indicare. El vrea să schimbe imaginea fenomenelor empirice într-o configurație acauzală, nereproducînd formele, ci inventîndu-le cu de la sine putere. Pe scurt, în acest caz, artistul nu vrea să creeze imagini percepute, ci imagini reprezentate: el tinde să instaureze acum simboluri și să creeze configu-

rații. Cu mijloacele care-i stau, în momentul respectiv, la dispoziție, arta imitativă urmărește lumea aparențelor. Ea oferă un segment vizual al acestei lumi, care se referă în mod subiectiv la privitor. Arta simbolică nu oferă un segment, ci o totalitate spirituală, în cuprinsul căreia obiectele nu se mișcă în spații imitate după spațiile ce ne sînt date prin experiență, ci în sistemele unor dimensiuni spirituale, imaginare, în fața cărora măsura dată de experiența simțurilor noastre nu mai este valabilă.

Dialectica imaginii imitative și a configurației datează de pe timpul primelor mărturii cunoscute ale artei preistorice. Chiar și în gestul de imprimare a palmei, folosit în epoca de piatră, se întrezărește relația de asemănare urmărită de orice artă imitativă; se anunță în același timp și problematica „renunțării la formă" care constă în încercarea „artistului" de a reține obiectul — mîna, în cazul nostru — fără intercalarea unor semne formale, scutindu-ne deci de inventarea unei metafore pentru conținutul obiectiv „mînă". Pe de altă parte, bucățile de os împodobite cu incrustații lineare abstracte atestă voința de a formula autonom, neobiectual. Pînă și aceste începuturi ale năzuinței artistice, care bineînțeles nu au încă nimic comun cu arta, în înțelesul de astăzi al cuvîntului, sugerează următoarea diferențiere: acele aspirații artistice care urmăresc, în mod primar, imitarea naturii, postulează un înalt grad de univocitate formală și de conținut; fiecare mijloc de expresie formală slujește un conținut obiectiv, un pom este un pom și nu o configurație care seamănă cu o figură umană.

E drept că univocitatea urmărită în felul acesta se bizuie pe convenție; ea nu poate fi sesizată decît de cel ce cunoaște și acceptă regulile percepției, care sînt necesare pentru descifrarea ei. Un exemplu pentru substratul comunicativ al imaginii iluzive îl constituie faptul că un împărat chinez din secolul al 17-lea a întrebat, văzînd un portret al lui Ludovic al XIV-lea, dacă acoperirea parțială a feței cu o culoare întunecată con-

stituie un privilegiu al regelui Franței. Într-o situație asemănătoare se găsesc acei contemplatori care consideră îngustarea unui obiect în virtutea redării în perspectivă drept deformație reală.

Pluralitatea de sens urmărită de arta simbolică se deosebește de asemenea neînțelegeri involuntare. Arta de această factură este polivalentă în conținut și complexă din punct de vedere al formei, cu alte cuvinte, ea trezește și face posibilă înlănțuirea unor reprezentări, în loc de a reda rezultate ale percepției.

Făcînd legătura cu terminologia lui Worringer, vom spune că „arta imitativă" reprezintă apropierea de natură și tendința obiectivării sensibile, iar „arta simbolică" depărtarea de natură și năzuința abstractizantă. Aceste orientări nu ni se înfățișează în stare absolut pură, neamestecată, decît în teorie, niciodată însă în istorie. Tocmai împletirea și gradarea lor multiplă are drept urmare dinamismul specific al fenomenului artistic, care nu poate fi decît anevoie descifrat. Acestea trebuie avute în vedere atunci cînd, simplificînd excesiv, se caracterizează Evul Mediu european ca fiind străin de natură. Acum cincizeci de ani acest mod de a privi lucrurile venea să confirme tendința epocii de a depăși modelul naturii. Astăzi ne atrage atenția un alt fenomen; descoperim, credem, corespondențe mai profunde cu prezentul și anume complexitatea materială, formală și de conținut a artei medievale.

Worringer a menționat acest aspect. El nu a urmărit însă problema pînă la acel punct unde se pune întrebarea privitoare la caracterul de realitate specific al operei medievale de artă. În repetate rînduri teoreticianul menționează configurații de natură hibridă. Astfel, în cazul sculpturilor gotice, el relevă că fețele sînt expresia tendinței imitative, în vreme ce redarea îmbrăcămintei poartă pecetea „năzuinței abstractizante a artei". Figurile acestea țin de mai multe straturi ale realității. „Tratarea realistă a capetelor se învecinează nemijlocit cu tratarea

pe deplin abstractă și anorganică a restului." Noi am avut prilejul să cunoaștem acest fenomen în legătură cu tablourile cubiste.

Legarea unor straturi diferite de realitate poate duce spre domenii cu totul alogice. Se nasc atunci invenții ca acelea a căror descriere e citată de Worringer după Woermann: „Motivele din regnul animal se amestecă cu motivele panglicii împletite. Patrupedele apar alungite ca panglicile, capetele păsărilor sînt așezate pe gîturi lungi, în formă de panglici. Mai ales figurile umane participă — deformate și dispersate — la acest general vîrtej caligrafic. Chiar acolo unde figurile sfinte sînt așezate în centru, ca imagini principale, ele apar plane și schematice. Părul și bărbile lor se prelungesc în panglici cu capetele răsucite. Membrele lor sînt pipernicite ... Straiele lor apar ca suluri de panglici, trăsăturile fețelor lor ca linii geometrice." Cum acest vocabular nu provine din domeniul datelor percepției, ci din acela al reprezentărilor și dintr-un fond disponibil de „litere" schematice, nenaturale, el va duce la triumful îndîrjirii formale asupra obiectului desemnat. Contemplatorul orientat spre redarea iluzionistă a realității va avea sentimentul că acest procedeu e arbitrar. Arbitrar însă nu este decît felul în care sînt tratate datele anatomice; în timp ce mijloacele de limbaj utilizate prezintă un grad înalt de coeziune și de adecvare față de logica formală. Figura evanghelistului Matei, așa cum apare ea într-un manuscris din nordul Umbriei în secolul al VII-lea (il. 1) nu este desigur rezultatul unor studii anatomice, dar așa cum este ea — formată din cîteva motive principale ce amintesc bășica de aer a peștelui — posedă un înalt grad de coeziune și de sugestivitate a formei. Experimentul pe care îl constituie limitarea la un vocabular limitat ne este cunoscut din practica lui Mondrian și a cubiștilor. La aceștia ca și în cazul ilustrației de carte din Evul Mediu limitarea conștientă duce la intensificarea și autonomizarea conținutului formal. Acesta e pus în lumină ca valoare în sine, putînd fi desprins de

substratul obiectiv şi contemplat ca atare. Am ajuns cu acestea la complexitatea formală a unor atari reprezentări. Elementele lor formale pot fi citite fie sub aspectul raportului lor cu un substrat obiectiv (deci ca trimiteri la corpul omenesc), fie libere de orice sens obiectiv. Aceeaşi băşică de peşte desemnează mai multe conţinuturi obiective diferite (braţele, trunchiul şi picioarele), în aceeaşi manieră în care, în tabloul cubist, semnele formale elementare erau întrebuinţate pentru a marca obiecte diverse. Dincolo de acestea, zonele deosebite ale imaginii ţin de diferite grade ale realităţii, şi, respectiv, ale abstractizării: capul evanghelistului este mai aproape de real decît braţele, trunchiul şi picioarele.

CARACTERUL DE REALITATE AL OPEREI DE ARTĂ MEDIEVALE

Cum s-a ajuns la acest limbaj artistic depărtat de natură; pe baza căror premise s-a dezvoltat el? Figura evanghelistului Matei atestă o fază foarte înaintată în evoluţia limbajului. Sîntem îndreptăţiţi să punem acest stadiu pe seama unei năzuinţe artistice diametral opuse aceleia din spaţiul mediteranean cu orientarea ei spre coeziune organică, corporală. Este vorba despre o atitudine determinată de linearismul celtic şi de deşănţatele hipertrofieri caligrafice ale popoarelor migratoare. Dar nu triburile primitive au provocat renunţarea la iluzionismul nelimitat al antichităţii romane. Ele s-au alăturat acestui proces, punîndu-i la dispoziţie propriile lor mijloace formale, abia atunci cînd direcţia lui era hotărîtă. Evoluţia la care asistăm în ultimele secole ale antichităţii nu-şi găseşte explicaţia doar în disprețul radical pentru natură al creştinismului timpuriu. Prin aceasta creştinismul îşi trăda originea sa orientală. O atare evoluţie trebuie privită şi ca un fel de „autonegare a sensibilităţii antice" (Schlosser). Sîntem deci îndreptăţiţi de a vedea în distanţarea faţă de lumea

percepţiilor atît acţiunea unor forţe ale declinului, cît şi înfiriparea unui limbaj formal nou, de factură simbolică.

Arta romană avea o orientare declarat imanentistă. Dezvoltînd în continuare modelul grecesc, mai ales în aspectele sale mimetice, această artă a ridicat principiul imitaţiei la rangul de laitmotiv. Pictura cultiva iluzionismul segmentului de realitate — peisajele încărcate de atmosferă din timpul imperiului au fost caracterizate drept „impresioniste" — iar în domeniul portretisticii ea tindea, ca şi sculptura, către redarea particularităţii individuale. Sculptura statuară şi relieful narativ scoteau în evidenţă corporalitatea palpabilă şi ofereau posibilitatea de a reda anumite situaţii şi, respectiv, momentele trecătoare ale unei acţiuni. În opoziţie cu toate acestea, arta creştină va lăsa să se piardă tradiţia portretului, va renunţa la sculptura statuară şi va înlocui acţiunile cu stările fascinante.

Acelaşi raţionalism care se impune în artele plastice domină şi arhitectura romană. Eliminîndu-se orice semnificaţie simbolică sau de conţinut, arhitectura este concepută doar ca eveniment formal. Relaţiile stereometrice ale clădirii sînt aduse la un numitor comun proporţional, general valabil. Iată în ce constă contribuţia lui Vitruviu la teoria arhitecturii. Raţionalismul roman lucrează cu genuri şi categorii strict delimitate. El separă arhitectura „utilă" de sculptura şi de pictura imitativă. La acestea se adaugă o trăsătură comună celor trei genuri de artă: faptul că ele se adresează contemplatorului. Arta romană era o artă a publicului. Prin urmare, în cuprinsul ei s-a putut dezvolta o artă pentru amatori şi colecţionari. În sculptură şi pictură se ţinea cont de privitor. Acestuia din urmă i se înlesnea contemplarea prin intermediul perspectivei. Arhitectura era inclusă, la rîndul ei, într-o astfel de realitate aparentă. Deducem o atare observaţie nu numai din obiceiul de a se împodobi clădirile cu picturi murale de factură iluzionistă, ci şi din faptul că substratul lor ma-

terial era ascuns sub un bogat acoperămînt ornamental. Acest strat decorativ apare ca ceva prețios și dă naștere unei suprafețe organizate în funcție de efectele ei optice. De aici ia naștere o stare de tensiune, la care pare a fi predispusă orice arhitectură pură: tensiunea dintre structură și suprafață, dintre clădirea aflată dedesubt și învelișul ei exterior. În termenii artelor imaginii, unei asemenea tensiuni îi corespunde relația dintre redarea crudă, fără menajamente a realității și idealizarea ei. Pe lîngă acestea, arhitectura romană mai era și concepută scenic, orientată spre privitor, deosebindu-se astfel de cea grecească. Prin accentuarea fațadei se obține un efect de „imagine", de tăietură cu valoare optică. În comparație cu fațada corpul clădirii pierde din importanță; întregul stereometric e sacrificat părții frontale.

Arta creștină a Evului Mediu nu se mulțumește cu materialitatea de prim plan a lumii. În locul imaginii raționale a aparenței, care îi oferă privitorului ca într-un stereoscop prelungirea relațiilor din spațiul experienței sale obișnuite, ea preferă simbolul cu sens irațional. Ea tinde către transcendență, nu către imanență. În felul acesta se nasc situații metaforice în care nu mai au valabilitate nici dimensiunile și nici relațiile spațiale ale lumii empirice. Nu există nici o unitate de măsură, nici o punte, care să poată lega lumea noastră de cea creată aici.

Simbolul are în principiu dimensiunile unui univers cu totul aparte. În ordinea interioară a imaginilor sale nu poți pătrunde cu ușurință. E drept că ni se înfățișează oameni, animale și obiecte. Dar între protagoniștii acestor imagini subzistă o relație situată oarecum în afara lumii, transempirică. Ceea ce îi unește este o conexiune de semnificații; participarea la anumite legături spirituale. Acestea sînt urmări ale faptului că arta simbolică are caracterul unei scrieri în imagini, care trebuie citită și interpretată. Vom înțelege de aici de ce creștinismul timpuriu, după ce a trecut prin îndoieli și ezitări în legătură cu

arta, a descoperit curînd posibilitatea simbolului; aici i se oferea un instrument cu ajutorul căruia putea transmite mesajul mîntuirii atît intuitiv, cît și pe cale speculativă.

În istorie, acest proces, pe care l-am caracterizat ca fiind o renunțare la iluzionismul antic, nu s-a impus cîtuși de puțin sub forma unei rupturi radicale. Nestăpînind încă un limbaj propriu, artiștii erau siliți să folosească la început vocabularul existent. De aceea primele faze ale acestei desprinderi prezintă caracteristicile unui proces lent de tranziție. Ni se amintește din nou, pe această cale, că practica artistică dispune de multe posibilități intermediare între năzuința imitativă și tendința de abstractizare. Pentru a înțelege acest lucru trebuie să ne amintim din nou de faptul că, în perioada ei de incubație, o nouă voință artistică se poate mulțumi cu elementele formale și de conținut, care sînt date în prealabil: înainte de a crea forme noi, ea își orientează deci forțele asupra reinterpretării formelor și conținuturilor date.

Avem însă ceva de recuperat; trebuie să determinăm mai exact noțiunea de „simbol". După Schleiermacher simbolul este „acel dat, prin care cunoaștem un altul". Se pare deci că nu este vorba despre o anumită formă exterioară, ci despre un act de voință din partea celui care percepe. Într-o accepție mai largă, acest lucru înseamnă că asupra calității de simbol decid năzuințele și opțiunea privitorului. Receptarea trimiterilor simbolice sau metaforice depinde deci, în mod primar, de atitudinea noastră spirituală în fața realității și a operei de artă. Cine situează întreaga lume fenomenală într-un larg context de simboluri, va fi trimis și de obiectele redate în natura moartă a unui pictor olandez la semnificații spirituale din afara tabloului. În acest sens, orice operă de artă este — după cum s-a arătat în repetate rînduri — un simbol. Am putea merge și mai departe, afirmînd că, pînă și faptul că un pom pictat într-o manieră iluzionistă este recunoscut ca pom al lumii date prin experiență,

dovedește împrejurarea că arta imitativă acționează și ea simbolic, căci ne oferă imagini ale aparenței „prin care noi recunoaștem altceva".

Dacă nu vrem însă să aruncăm totul într-o singură oală și să ne lipsim de orice posibilitate de diferențiere, trebuie să abordăm domeniul artei simbolice în mod intensiv și nu extensiv. Desigur că există zone în care și imitația permite o interpretare simbolică. Cu totul altul însă este cazul simbolului care își întemeiază propriul său spațiu. Nu numai că acest simbol poate renunța la imitație, el este chiar obligat să o facă, dacă vrea să fie citit ca o trimitere „spre altceva". Cu alte cuvinte, o ilustrație de carte, ca cea descrisă de Woermann, exclude din capul locului orice interpretare iluzionistă. Contemplînd-o ne orientăm fără ezitare spre un sistem de relații transempirice, pe cînd în cazul unei redări iluzioniste din lumea percepțiilor sîntem liberi de a-i da acesteia o interpretare suplimentară de natură simbolică sau metaforică. Pe la mijlocul secolului al 19-lea, un susținător al prerafaeliților englezi scria în revista „The Germ": „Să ne imaginăm redarea corectă, perfectă a unei pietre obișnuite ... Cu toate că unui om religios această piatră îi va aminti un text din Biblie, iar un geolog se va gîndi la o teorie științifică, la contemplatorul obișnuit imaginea va stîrni în primul rînd admirație pentru faptul că pictorul a reușit să realizeze imposibilul, redînd o piatră rotundă pe suprafața plană a pînzei". Avem aici un frumos exemplu pentru felul în care iluzionarea privirii distrage atenția de la substratul de conținut al fenomenului material, și deci, pentru a folosi cuvintele lui Mondrian și Kandinsky, „îl învăluie" pe acesta. Cu puțini ani mai tîrziu, Adalbert Stifter a pictat cîteva studii reprezentînd pietre. Erau lucrări care se aflau atît de apropiate de natură, încît nu lipsea nici cel mai fin detaliu de suprafață. În ochii celui care cunoaște concepția religioasă despre lume a lui Stifter, sau cepția are el însuși o asemenea concepție, o atare remarcabilă realizare picturală va apărea îmbo-

găţită printr-o zonă suplimentară de trăire. Acest contemplator va presupune că pictorul nu a intenționat numai să redea o imagine a pietrei în stare de a rivaliza cu natura. Ceea ce pînă la acest punct nu părea a fi decît înregistrarea univocă a unei stări de fapt, capătă dintr-odată o pluralitate de sensuri. S-ar putea, ne spunem noi, ca Stifter să fi vrut ca, reprezentînd ceva mic, să ne ducă cu gîndul spre ceea ce este mare. Poate că el a vrut să întruchipeze în această natură moartă cu pietre „blînda lege", poate că a vrut să găsească o metaforă pentru întregul ansamblu, plin de sens, al creației lui Dumnezeu. „Această piatră sau această bucată de lemn sînt pentru mine o lumină. Iar dacă mă întrebi cum trebuie înțeles un asemenea lucru, atunci rațiunea mă îndeamnă să-ți răspund că privind această piatră, sau poate pe cealaltă, îmi vin în minte multe lucruri care îmi luminează sufletul. Căci eu observ anume că această piatră este bună în esență și frumoasă în chipul ei propriu, că se deosebește prin felul și specia ei de celelalte feluri și specii, și că e întemeiată pe număr, cum orice lucru e determinat ca unitate, că nu iese din ordinea-i proprie și tinde, conform greutății sale, spre locul ei natural. Dacă eu, privind piatra, fac aceste considerații și altele asemănătoare, ele devin pentru mine lumină, iar aceasta înseamnă că ele mă luminează." Astfel a vorbit Johannes Scotus Eriugena în secolul al 9-lea.

Pentru cel ce caută prin percepția senzorială „altceva", vrînd să cunoască ceva ascuns, fiecare dat al percepției va avea o dimensiune suplimentară. El poate desigur să ajungă la un compromis între nevoia sa de simboluri și lumea perceptibilă și să încerce să slujească doi stăpîni. Dar el poate să ajungă și la concluzia că tendința iluzionistă de imitație îndepărtează de „ceea ce e propriu" și „învăluie" semnificațiile simbolice, pe care nu le poate accentua îndeajuns. Pe baza acestor convingeri apare cu necesitate nevoia de a dispune de noi convenții formale. Și cum cele iluzioniste sînt suspectate de a în-

tuneca esențialul, este de la sine înțeles că noile convenții formale vor avea un caracter anti-iluzionist, deci străin de obiect și de natură. Putem formula cele expuse aici și în felul următor: nevoia de simboluri îl determină pe artist să acorde puțină importanță relațiilor date în lumea perceptibilă. Artistul se simte îndemnat să caute modalități de creație specific simbolice.

Orientat de încurajarea teologilor, constituindu-se în mai multe faze și întrerupt de momente de expectativă, acest proces a avut loc în cuprinsul artei creștine timpurii. El a dat naștere, în cele din urmă, limbajului artistic medieval. Începutul a fost făcut prin reinterpretarea repertoriului dat de obiecte și forme păgîne în cadrul unor conexiuni de sens noi, acauzale. Transformarea nu este cîtuși de puțin spectaculoasă și bruscă. Ea se instaurează pas cu pas, după cum și schimbările petrecute în Europa în jurul anului 1910 constituie de fapt actul final al unei evoluții de secole și nicidecum o înnoire nepregătită. Întîi au fost prelucrate unele prototipuri păgîne. Astfel, Hristos a fost reprezentat sub chipul „bunului păstor" printr-o continuare a tradiției antice, care cunoștea figura „celui ce poartă vițelul"; motivul *Amor și Psyche* e interpretat ca trimitere către existența sufletului în lumea de dincolo; vrejul viței de vie, ciorchinele, peștele și mielul sînt legate de anumite certitudini ale mîntuirii și devin astfel cifruri purtătoare de sens, cîteodată și semne secrete, pe care le înțelegeau numai inițiații. Abia cu timpul se formează noi convenții inconografice, se afirmă impulsurile creatoare de formă, care determină caracterul străin de natură al limbajului artistic medieval. Încetul cu încetul sînt dizolvate relațiile obiectuale empirice și sînt imobilizate momentele acțiunii; spațiul plastic se transformă într-o suprafață ideală, figurile și obiectele își pierd corporalitatea și, odată cu ea, acele însușiri ce reprezentau, pentru antici, frumusețea și adevărul vieții. Pentru a ne exprima în termeni simpli vom spune că totul este orientat acum nemijlocit spre Dumnezeu. Totul devine trimitere către tărîmul de dincolo, în care este ancorată întreaga lume fenomenală. Mielul reprezentat într-un mozaic nu-și mai are termenul de referință în mielul din lumea accesibilă simțurilor noastre, ci în Biblie. Și cum o artă simbolică de această factură se simțea suverană în fața lumii perceptibile, ea a putut să renunțe la perspectiva spațială și la proporțiile organice ale corpului. Ea este deci inaccesibilă criteriului „corectitudinii" din punctul de vedere al anatomiei sau al perspectivei, după cum nu poate fi nici caracterizată drept „frumoasă" sau „urîtă", în măsura în care aceste concepte sînt orientate după lumea empirică. Imaginea omului, așa cum este specifică artei medievale, se situează dincolo de individual și de tipicul ideal. Ea nu este accesibilă criteriilor realismului sau idealismului.

Am ajuns aici la un punct important, unde putem face observații fructuoase. Ne dăm seama: e ceva, în legătură cu sfera simbolurilor, care se sustrage cuprinderii raționale și delimitării categoriale. Această sferă are o transparență tulburătoare. În ea se întretaie diferite niveluri de semnificație și au loc suprapuneri; senzorialul atinge nesenzorialul, materialul imaterialul și se pot intui infinite posibilități de legătură și inversare. Un singur lucru poate însemna totul; elementul de suprafață poate deveni semnificativ, banalul și trivialul pot căpăta profunzime. Dacă unei astfel de viziuni asupra lumii, în care totul e trimitere, vrem să-i stabilim o însușire centrală, aceasta nu poate fi decît *pluralitatea de sensuri*. Ca un fir strălucitor, ea străbate infinitul labirint de conexiuni semnificative ce se așterne sub învelișul întregii lumi perceptibile, cuprinzînd în aceeași măsură opera de artă „confecționată" și conformația naturală supusă „devenirii". Rezultă de aici următoarele puncte de plecare pentru descrierea operei de artă medievale:

1. Cum întreaga realitate este investită cu o funcție de trimitere, delimitările dintre opera

de artă și obiectul de uz, pe de o parte și conformația naturală, pe de altă parte, își pierd caracterul categoric. Opera de artă este „deschisă" în fața restului lumii reale, ceea ce înseamnă că — din punct de vedere spiritual și material — îi lipsește valoarea estetică de sine stătătoare și prin urmare și existența estetică de sine stătătoare. Lipsită de o delimitare strictă, de care dispune în schimb realitatea aparentă a *imaginii imitative* (Abbild), *configurația simbolică* este expusă celor mai diverse contacte cu materia extraartistică, neformulată.

2. Ceea ce are valabilitate pentru întreaga lume a obiectelor, se aplică și relației dintre genurile artei. Delimitările — altădată fixe — ce separă artele imitative (pictura și sculptura) de arhitectura „utilă", devin imprecise. Acest lucru ne apare absolut consecvent, dacă ținem seama de faptul că pictura și sculptura sînt acum scutite de obligația de a mai imita natura, iar arhitectura nu mai e apreciată în funcție de utilitatea ei rațională. În aceeași măsură, ele funcționează ca „purtătoare de semnificație".

Vom aduce pentru cele expuse mai sus o serie de exemple care se sprijină îndeosebi pe observații făcute de Frey, Bandmann, Gantner și Assunto.

Pentru moment vom porni de la considerația „că noțiunea medievală de *ars* (artă) este cu mult mai cuprinzătoare decît cea modernă". Vorbind despre conceptul modern de artă, Assunto se referă, credem, la acea sferă pe care a delimitat-o Kant prin caracteristica „plăcerii dezinteresate". Noi vom avea prilejul să vedem în cele ce urmează că noțiunea într-adevăr modernă de artă este „deschisă" și prin urmare, interpretabilă în mai multe sensuri. În acest mod ea se apropie de conceptul medieval de artă. La fel cum evită separarea dintre artă și natură, gîndirea medievală renunță și la delimitarea activității artistice de celelalte îndeletniciri umane. Tocmai lipsa ei de independență — independență al cărei corelat negativ este izolarea — duce la

poziția superioară a artei medievale și la funcția ei centrală pe plan spiritual. Opera de artă nu slujește contemplației estetice; ea este legată de un anumit scop. Drept urmare ea trebuie să fie supusă unei întrebuințări, pentru a-și putea desfășura acțiunea de instruire și pentru a-și transmite semnificațiile. Opera artistică devine în acest fel un „obiect de întrebuințare", fiind însă, în același timp, o configurație semnificativă, prin care se relevă esența universului. De aici rezultă dublul sens al artei medievale: „pe de-o parte ea trece în simplul meșteșug, pe de alta ea se ridică la rangul de cunoaștere a inteligibilului universal". Devine astfel un act de contemplare al esențelor, superior gîndirii discursive (Assunto). Înainte de a cerceta aspectele metaforice ale acestui act de contemplare al esențelor, trebuie să atragem atenția asupra faptului că tocmai întrebuințarea operei de artă este factorul ce contribuie, în mod hotărîtor, la amestecarea sau conectarea sferelor de realitate. Frey a exprimat această stare de fapt într-o manieră generală: „Opera de artă nu are valoare proprie și nu e autonomă prin ființa ei; ea capătă sens și putere de a acționa abia prin legarea ei de realitatea concretă a unui obiect sau a unei acțiuni". Asemenea efecte sînt prilejuite în primul rînd de acțiunea cultică și cu această împrejurare ar putea fi pus în legătură faptul că, în *„libri Carolini"* de exemplu, instrumentele liturgice și evangheliarele — este vorba deci de obiecte sau configurări concrete, tridimensionale! — se bucură de o apreciere mai mare decît icoanele (Frey). Atingerea dintre opera de artă și sfera realului este descrisă de Frey în legătură cu o patenă (farfuria pe care stă ostia) din secolul 13. În centrul platoului este reprezentat Mielul lui Dumnezeu, înconjurat de figurile, reprezentate pînă la brîu, ale lui Isus și ale celor doisprezece apostoli. „Mărimea și felul reprezentării corespund însă ostiei, care deseori avea forma mielului. Iar în timpul jertfei liturgice locul ostiei reprezentate îl lua cea adevărată. În felul acesta,

pîinea liturgică e așezată *in concreto* pe masa cinei celei de taină, așa cum e reprezentată scena în imagini. Astfel sfera concretă a realității e legată de cea imagistică, în cadrul aceleiași unități de reprezentare".

Dar opera de artă, nedelimitîndu-și precis sfera față de realitatea obiectelor și fenomenelor, are și alte posibilități de a pătrunde în spațiul real și de a cîștiga prin aceasta efecte suplimentare. Pe altarul din Schwarzheindorf reprezentînd Înfățișarea Domnului, apostolii pictați nu sînt orbiți de o lumină redată pictural, ci de razele ce cad asupra lor prin fereastra bisericii. „Imaginea lui Hristos dobîndește astfel caracterul de realitate a soarelui de amiază, care pătrunde în interiorul întunecat al capelei, dar în același timp, prin imaginea (pictată) a lui Hristos, soarele e interpretat ca semn, participînd la realitatea epifaniei divine: Hristos e lumina" (Frey).

Cum lumea obiectuală stă mărturie pentru atotputernicia creatorului și cum fiecare lucru este „o imagine neasemănătoare" (imago dissimilis) a lui Dumnezeu și a perfecțiunii absolute, opera de artă medievală poate să cuprindă în sfera ei și materia în stare brută. De aici Assunto trage concluzia că „opera medievală de artă nu era bazată numai pe înțelegerea imaginii, ci și pe aprecierea valorii materialului. Noțiunea medievală de frumos ar fi deci mai curînd legată de material, decît de prelucrarea acestuia și, în consecință, „imaginea" (neasemănătoare) ar fi dintru început conținută în materie. „În acest sens, frumusețea unei opere de artă este asemănătoare frumuseții oricărui obiect de natură materială". Iar ceea ce a spus Johannes Scotus Eriugena despre piatră, are valabilitate expresă pentru piatra „așa cum o găsim noi". Din această cauză viziunea metaforică nici nu cunoaște deosebire între contemplarea materialelor în stare neprelucrată și contemplarea tuturor celorlalte obiecte existente. „Căci aceasta (și anume putința de a fi contemplat) era asemenea stării de contemplare proprii operelor de artă, indiferent dacă era

vorba despre o pagină de manuscris, despre o clădire, un tablou sau o sculptură" (Assunto).

Cu privire la puterea de atracție a materiei frumoase stă mărturie multipla întrebuințare a metalelor și pietrelor prețioase, a unor materiale deci, a căror strălucire și luminozitate părea „supraterestră". Folosirea efectelor nemijlocite ale materialelor în pictură nu înseamnă numai legarea a ceea ce e „confecționat" de ceea ce „devine". Este vorba de coexistența unor straturi diferite de realitate anumită, a materiei, în stare neprelucrată și în starea ei de prelucrare artistică. Recunoaștem, în această diversitate a straturilor materiale, ecouri ale reprezentărilor animiste și magice, care atribuiau configurației anumite puteri active. Cu acestea am ajuns la unul dintre cele mai importante simptoame ale eterogenității medievale; anume la cultul relicvelor, în sfera căruia „îmbrăcămintea" artistică și obiectul extraartistic, „găsit", constituie o unitate indisolubilă. Aici e valabilă formularea lui Frey, conform căreia realitatea artei medievale nu trebuie căutată în formă, ci în lucru, în obiect. Cît de puțin certă era valoarea formală în sine a obiectelor artistice „de uz" și cît de ușor se putea extinde sfera lor de acțiune din domeniul spiritual în acela al idolatriei, o dovedește recrudescența practicilor vrăjitorești cu imaginea, în timpul luptei iconoclastice din Bizanțul secolului 8.

Cum toate fenomenele, inclusiv operele de artă, sînt „date ale spiritului în metafore corporale" *(spiritualia sub metaphoris corporalium)*, în primul moment funcția de trimitere a operei de artă pare a nu se deosebi aproape deloc de cea a unei pietre găsite. Această funcție se diferențiază însă prin considerațiile ce urmează. În natură nu poate fi privit decît singularul-perceptibil; în artă universalul inteligibil. Opera de artă îi dă spiritului posibilitatea „de a se înălța de la vizibil la invizibil" (Hugues de St. Victor). Pentru a îndeplini această sarcină, ea trebuie să constituie un fel de „lume intermediară". „Semă-

nind cu lucrurile pămîntești și în același timp nesemănînd cu ele, întrucît anticipează cele cerești și conduce oamenii către cer; deosebită de cele cerești, fiind de pe pămînt și existînd ca o imagine a lucrurilor de pe pămînt, ea e totuși aproape de cer, prin calitatea care o înalță deasupra celorlalte lucruri lumești" (Assunto).

E posibil ca de aici fenomenul complexității materiale și formale, deci coexistența diferitelor materiale și interferența dintre zonele formale îndepărtate de natură și cele apropiate de natură să primească o lămurire suplimentară. Cu acestea am ajuns la acele aspecte caracteristice ale structurii, despre care a fost vorba la început. În capitolul privitor la obiectualizarea operei de artă, ne amintim că tocmai eterogenitatea materială a cubismului l-a făcut pe Kahnweiler să tragă anumite concluzii cu privire la virtuțile cognitive ale acestui stil. Fragmentele unor obiecte reale, lipite în tablou, erau interpretate ca trimiteri posibile la impresiile senzoriale ce ne sînt familiare din sfera materială; iar în liniatura abstractă, cu totul dematerializată, se bănuia ecoul formelor originare și al liniilor primordiale presupuse a sta la temelia corpurilor. Din punctul de vedere al istoriei culturii, sursa acestei interpretări trebuie căutată în neoplatonismul medieval.

În încheiere vom încerca să descriem mai amănunțit caracterul de configurație al operei medievale de artă. De data aceasta vom privi opera nu în raport cu unele zone extraartistice, cum ar fi acelea ale materiei brute, ale obiectului de uz sau ale relicvelor, ci prin compararea diferitelor genuri ale artei. Pe această cale va trebui, printre altele, să dovedim justețea afirmației făcute mai înainte; anume că, în conștiința „voinței de artă" a evului de mijloc — acest termen trebuie folosit aici cu un maximum de precauție — genurile artei nu sînt strict delimitate.

Pentru început punem în discuție caracterul de realitate al arhitecturii. Arhitectura nu este

configurație abstractă, ci reprezintă conținuturi în abreviere simbolică. Orice parte a clădirii, orice zonă spațială posedă valoare simbolică în mod latent. Fără a lărgi repertoriul de forme care i-a fost transmis, arhitectura medievală s-a străduit pînă la finele romantismului să dea noi conținuturi „alfabetului" moștenit din antichitate. Cu alte cuvinte ea a tins să reinterpreteze formele, cu finalitate practică, pe care le-a preluat transformîndu-le în forme simbolice (Bandmann). După cum era de așteptat, pe parcursul acestei evoluții, categoriile formale ale lui Vitruviu, care nu puteau fi exploatate de o asemenea concepție a arhitecturii, au fost date în tot mai mare măsură uitării. De la basilica creștinismului timpuriu pînă la catedrala gotică, edificul sacral a reprezentat o serie de viziuni născute din ideea Ierusalimului Ceresc. El nu este însă numai „imaginea", ci și realitatea cetății cerești ideale, semn și întruchipare concretă în același timp. Din nou avem de-a face cu incursiuni ale spațiului artistic în spațiul real. Din nou este vorba de intercalarea celor două sfere de realitate. Nu numai clădirea, ca întreg conceput într-un anume fel, are această funcție dublă. Fiecare dintre părțile ei trebuie privite ca purtătoare de simbol. La bisericile în stil romanic, partea dinspre apus este „abreviatura" întregii clădiri, simbolizînd orașul (Bandmann). Anumite elemente arhitecturale cer o interpretare antropomorfă. Epitaful îl simbolizează pe Hristos, iar portalul poate avea și el această semnificație. Coloanele îl vor indica pe Isus dar și Madona și cei doisprezece apostoli. În sensul învățăturii unei *imago dissimilis*, personajele divine sînt prezente deci în diferite stadii ale unei adevărate metamorfoze în corpul clădirii bisericești. În unele cazuri, ele își păstrează trăsăturile antropomorfe. În alte cazuri ele apar sub forma unor cifrări abstracte. Acest fapt a fost pus în legătură de către Gantner cu absența unei „stări de agregație" univoce a omenescului. Imaginea omului nu trăiește într-o sferă proprie; ea poate fi supusă unor moduri

de reprezentare deosebită. Şi astfel se transformă fie într-un element arhitectural, fie într-o configuraţie mixtă. Cu alte cuvinte, ea poate fi absorbită de forme abstracte, ornamentale sau vegetale.

În felul acesta, configuraţia arhitecturală conţine diferite indicaţii semnificative care îi dizolvă independenţa categorială şi o apropie de artele reprezentative. Împreună cu operele de pictură şi de sculptură care i se adaugă, clădirea va forma un complex simbolic cuprinzător. Frey a constatat că aici este vorba despre o relaţie bilaterală, care anihilează delimitările dintre arhitectură şi artele reprezentative. Aceasta se întîmplă deoarece: „este de o importanţă hotărîtoare faptul că arhitectura nu ni se înfăţişează numai ca purtătoarea acestor cicluri de imagini, ci că anumite reprezentări sînt repartizate anumitor părţi ale clădirii — portalelor, galeriilor faţadei, coloanelor, ferestrelor; că întotdeauna un loc cu totul special, o anumită parte a clădirii devine interpretabilă prin legarea de imagine şi că, la rîndul ei, imaginea capătă un grad sporit de realitate prin semnificaţia locului unde a fost fixată". Continuitatea mesajului simbolic este prezentă dincolo de diversitatea materială şi formală unificînd-o pe aceasta şi străbătînd-o cu lumina ei. De aici consensul interior şi *caracterul configurativ* care se transmite celor mai diferite elemente ale întregului — cuburilor din zid, spaţiilor boltite, capitelurilor, vitraliilor, sculpturilor şi obiectelor rituale. În această uniune toate artele sînt — în înţelesul dublu al cuvîntului — „semnificative", adică participante la funcţia de trimitere. Nu se ştie încă nimic despre certurile privitoare la rangul fiecăreia, certuri ce vor începe atunci cînd această legătură simbolică va ceda în faţa tendinţei de redare a realităţii. Abia atunci va domina imaginea iluzionistă, formele nonobiectuale nemaiavînd decît funcţie de ornament, abia atunci arta aplicată va fi discriminată ca „artă minoră", iar arhi-

tectura va fi lipsită de conţinutul ei intuitiv de reprezentare.

Ştergerea deliberată a delimitărilor dintre genuri poate fi constatată chiar şi acolo unde iniţial nici nu era vorba despre o concretizare prin imagine: în arta de caligrafiere a manuscriselor. În arta medievală, cuvîntul scris cu măiestrie capătă şi el semnificaţia unui „obiect" concret-material, făcut deci pentru a fi privit. Chiar şi cel ce nu ştie carte este metaforic atras, în diferite feluri, de iradierea de semnificaţii a cuvîntului scris: fie prin aşezarea textului după modele geometrice — din care ar putea rezulta bunăoară o cruce — fie prin iniţialele şi paginile ornamentale, la alcătuirea cărora nu se drămuiau zgîrcit nici efectele materialelor preţioase şi nici virtuozitatea caligrafică. În legătură cu iniţialele putem constata o abolire a distincţiilor. Implicit observăm cum se petrece contopirea unor genuri diferite şi anume a semnului literal abstract, a ornamentului şi a reprezentărilor obiectuale. Dorinţa de a se da imaginii cuvîntului scris un caracter intuitiv, care să poată fi sesizat nu numai la citire, ci şi la simpla privire, ne aminteşte de observaţiile lui Kandinsky cu privire la ambivalenţa literelor. Litera, se spunea în acel context, are pe de o parte o funcţie practic-finalizată. Ea este desemnarea permanentă a unui sunet anume; pe de altă parte însă ea devine un „obiect", o „formă corporală" anumită, care provoacă diferite impresii de natură internă şi externă, şi respectiv diferite reacţii emotive.

Diversitatea constatată cu privire la material şi la formă îşi are corespondenţa într-o pluralitate de conţinut. Soluţionarea problemelor iconografice ne pune, de multe ori, în faţa unor ghicitori ce nu se dezleagă decît anevoie. Anumite configuraţii mixte de natură fantastică şi anumite „simboluri de interpretare" *(Deuterosymbole)* (Gantner), cărora le lipseşte mărturia biblică, vor rămîne probabil în veci nedezlegate. Urmărind migraţia cu sens ascendent şi cu sens descedent a simbolurilor, descoperim momente de

trecere ce comportă mutiple interpretări. Iar delimitările exacte dintre ornamental, simbolic-interpretativ și simbolic sînt greu de făcut. Des citatele avertismente ale lui Bernard de Clairvaux ne dovedesc faptul că amploarea deșănțată a reprezentărilor obiective nu avea cîtuși de puțin o acoperire fără fisuri în domeniul simbolic. Această situație era înregistrată încă din secolul al 12-lea de către unii contemporani ca o aberație a fanteziei care, stîrnind curiozitatea neliniștită a privitorului, îl îndepărtează pe acesta de Dumnezeu.

Orice tentativă de a stabili anumite raporturi structurale între arta simbolică a Evului Mediu și cea a secolului nostru va trebui neapărat să accepte criteriul pluralității de sens în toată plenitudinea sa, deci cu toate greutățile de interpretare ce-i sînt inerente. După cum nu trebuie să ne imaginăm că expresionistul timpurilor noastre se comportă tot timpul ca un posedat, iar suprarealistul produce întruna visuri, tot astfel vom presupune că setea medievală de simbol nu cuprinsese actul formativ în toată întinderea lui și că, pe lîngă exprimarea cu virtuți de trimitere, își găseau spațiul necesar desfășurării și anumite impulsuri „formaliste". Această împrejurare contribuie la rîndul ei la creșterea pluralității de sens. Mișcările de reformă de felul aceleia susținute în secolul 7 de Sinodul de la Whitby împotriva linearismului abstract al miniaturiștilor din nordul Umbriei (il. 1), fenomenele de renaștere prin care se urmărea revitalizarea moștenirii mediteraneene, apelurile cerînd disciplină formală și cumpătare — lansate, între alții, de călugării cistercieni — toate acestea ne arată că pînă și mult discutata „spiritualitate" a evului mediu avea breșe prin care puteau pătrunde magia, animismul și idolatria. De unde rezultă că un cîmp de acțiune, cu granițele instabile, era abandonat în favoarea transformărilor formale retorice și a încifrărilor căutate, că se dădea deci unei anumite imaginații esoterice posibili-

tatea de a se sustrage temporar acoperirii simbolice.

Dat fiind spațiul restrîns ce ne stă la dispoziție pentru această privire de ansamblu, nu am putut urmări toate ramificațiile devenirii istorice. A trebuit să ne limităm la menționarea sumară a trăsăturilor ce determină depărtarea de natură și caracterul de realitate simbolic, plurivalent al artei medievale. Este de înțeles că această depărtare de natură nu se prezintă ca o mărime statică, constantă. Tocmai prin faptul că se împarte între diferite stări de agregație, obiectuale și nonobiectuale, această trăsătură devine diferențiată, e întreruptă și sustrasă pe alocuri față de cerințele unei relative apropieri de natură. În termenii lui Worringer putem spune că în cuprinsul „tendinței abstractizante" se face simțită „năzuința imitativă", și că deseori, după cum s-a văzut, le găsim pe amîndouă manifestîndu-se alături — ponderea decisivă însă avînd-o întotdeauna atitudinea distantă față de natură, renunțarea la imaginea iluzionistă. Totuși coexistența acestor două impulsuri trebuie luată în considerare, întrucît ei i se datorește faptul că între Evul Mediu și epoca modernă evoluția istorică a dat naștere diferitelor fenomene de tranziție. Pe baza acestora s-a dezvoltat, în cele din urmă, polaritatea tipică pentru „voința de artă" imitativă, anume cea dintre idealism și naturalism. Cu alte cuvinte, tensiunea dintre noțiunile de „abstracție" și „intropatie" ar putea fi luată ca punct de plecare pentru o analiză istorică pe temeiul căreia s-ar dovedi că, pe lîngă forțele ce împingeau spre abstracție — acestea au putut fi cunoscute de noi prin formațiunile mixte ale sculpturii romane și prin „excesele" miniaturiștilor din nordul Umbriei — în Evul Mediu au existat și alte tendințe — de felul Renașterii carolingiene — care căutau să obțină, prin prelucrarea unor prototipuri din antichitate, o sporire a clarității obiective și o mai mare apropiere de natură. Se pregătea astfel ceea ce

Worringer a numit „marea naturalețe" a Renașterii.

Dacă, în acord cu rezultatele cercetărilor lui Mâle și Gantner, vom constata că sculptura romanică prezintă o „culme a evoluției formale" de natură *hieratică* și una *naturalistă*, aceasta va trebui să ne fie o indicație în dublu sens. Pe de-o parte vom recunoaște aici obiceiul medieval de a stabili după plac gradele de realitate. Această libertate în alegere era bineînțeles limitată de spectrul existent al variațiilor formale. Pe de altă parte, vom trage concluzia că avem de-a face cu două aspecte constante ale evoluției, al căror joc dialectic e continuat în epoca modernă: *sobrietatea formei* și *renunțarea la formă*. Unul dintre aceste două aspecte va duce în timpul Renașterii la idealism, celălalt la naturalism.

Ne dăm seama că în memoria autorilor medievali stăruia încă amintirea celor trei „niveluri ale stilului" cunoscute din retorica antică; ceea ce nu știm e faptul dacă această teorie a înălțimilor stilului (adică stilul simplu, mediu și sublim) era aplicată, în mod practic, în artele plastice; dacă putem, cu alte cuvinte, identifica urmările ei în identificarea diferitelor straturi de realitate. Dacă ar fi așa, n-ar trebui să constatăm numai faptul că acest principiu ordonator al antichității dăinuie încă, ci și împrejurarea că el a fost reinterpretat în mod radical, căci în loc de a despărți între ele diferitele niveluri ale expresiei, Evul Mediu nu se sfiește să le amalgameze în unul și același obiect de artă. Abia perioada postmedievală se hotărăște să urmeze, în teorie ca și în practică, programul antic al departajării. Acum principiul despărțirii îl înlocuiește pe acela al amalgamării. Singurele devieri de la acest program le vom găsi, după cum vom vedea, în cazul „manierismului" din secolul 16.

Pluralismul formal și gama posibilităților de variație ale artei medievale nu numai că își continuă existența pe diferitele planuri ale nivelurilor stilistice ale noii epoci (e drept, despărțite cu grijă!), dar ele primesc aici și o nouă în-

semnare: cea a lumii perceptibile. Aceasta aduce cu sine o schimbare esențială a orientării în activitatea artistică. Activitatea e dependentă acum de autoritatea datelor senzoriale. Înainte de a începe discutarea soluțiilor artistice ale acestui nou ciclu de probleme și pînă să ajungem la descrierea spațiului istoric ce va da naștere „*Primei acuarele abstracte*" a lui Kandinsky și „*Mărului în floare*" a lui Mondrian, va trebui să atragem atenția asupra faptului că teoria celor trei niveluri stilistice ne va mai preocupa în repetate rînduri și ne va însoți pînă ce vom ajunge să formulăm chestiunile de principiu ale epocii noastre. Această teorie, a gîndirii simbolice de natură transempirică, care a fost concepută în antichitate și adaptată în Evul Mediu, joacă în timpul Renașterii din nou rolul unui postulat formal central, pentru a fi interpretată în sens anticlasic și îmbogățită de către „Manierism". E definită din nou, în mod cuprinzător, de către clasicismul de la Weimar — cea mai profundă interpretare fiind cea dată de Goethe în eseul său „Simpla imitare a naturii, maniera, stilul" — și va fi adaptată în cele din urmă de către Kandinsky, prin punerea față în față a „marii abstracții" și a „marii realități", cu rezultatul datelor creației din secolul 20.

ORIENTAREA CĂTRE IMAGINE

Istoricul fixează începutul unei noi ere în funcție de simptoamele după care se orientează: în timp ce pentru unul momentul decisiv va fi marcat de apariția primelor semne, celălalt îl va vedea în pătrunderea masivă a noului. Cine va ține seama nu numai de această observație, ci și de remarca conform căreia, de cele mai multe ori, o perioadă istorică stă cumva în cumpănă, ceea ce îi permite să întrețină dialogul în cel puțin două direcții, va fi pregătit din punct de vedere metodic pentru constatările ce urmează.

Odată cu începutul perioadei gotice, în secolul 12 se anunţă întoarcerea; este vorba de noua orientare către realitatea organică şi empirică. Primul simptom al acestui proces este eliberarea figurii umane care devine sculptură în spaţiu. Avem de-a face aici nu numai cu apariţia unei noi categorii formale ce fusese străină Evului Mediu, ci şi cu o profundă mărturisire de credinţă privind valoarea independentă a apariţiei corporal-materiale. De aici porneşte drumul la capătul căruia va fi vorba despre „frumuseţea vie", despre „naturaleţe" şi „adevărul vieţii". Această întoarcere de la complexul simbolic spre imaginea propriu-zisă nu accentuează numai valoarea în sine a figurii umane, ci şi pe cea a suportului ei formal: configuraţia plastică devine tot mai independentă. Ea începe să se retragă din adăpostirea şi tutelarea tectonică şi să-şi formeze o sferă proprie, autonomă. Prin *„imago dissimilis"*, în Evul Mediu pregotic se afirmase o legătură pe baza semnificaţiei. Acum între operă de artă şi realitate se instaurează un alt element de legătură, tot mai accesibil verificării raţionale: legătura prin asemănare. În măsura în care noua conexiune cîştigă în importanţă, cealaltă pierde teren.

Constatînd apariţia în germene a acestor fenomene în Provence şi în Île-de-France şi deducînd de aici două mari curente ale evoluţiei, anume arta gotică şi cea a Renaşterii, va trebui să întregim punerea în paralelă a acestor două stiluri pe care ne-am obişnuit să le vedem în succesiune temporală, prin constatarea că noua concepţie privitoare la artist şi la artă nu s-a format în nordul Europei ci în sudul continentului. Ar fi de asemenea eronat să privim arta gotică din punct de vedere actual şi s-o desprindem pur şi simplu din contextul artei medievale. Dar după cum nu putem trece cu vederea că arta gotică — pentru a da doar un exemplu — duce la culme opera totală de artă sacrală, anume catedrala, va trebui să acordăm atenţie şi laturii celeilalte a fenomenului. Viziunea gotică a Ierusalimului Ceresc e realizată cu mult mai diferenţiat fiind înzestrată mai bine din punct de vedere artistic, decît cea a Romantismului. Dar tocmai prin aceasta se afirmă în mare măsură nu numai forţele care îmbogăţesc expresia, ci şi acelea care îi vor aduce dizolvarea. Iar tendinţa către fidelitate faţă de natură va fi preludiul despărţirii categoriale iminente dintre arhitectură, sculptură şi pictură. Această despărţire se prezintă însă sub două aspecte: ea aduce *dizolvarea* unei uniuni şi face ca părţile ei să *devină autonome*. Căci în măsura în care cele pămînteşti, cele de aici constituie tot mai mult un pretext de formulare artistică ce vrea să fie pus într-o legătură de asemănare accesibilă verificării, artele plastice (sculptura, pictura) devin tot mai independente. Şi cum imitaţia le este acum prescrisă, ele îşi constituie propria lor sferă, renunţînd la simbioza cu arhitectura şi ornamentul. În ultimă instanţă această evoluţie va duce la sculptura liberă în spaţiu şi la pictura de şevalet.

Izolarea treptată şi importanţa crescîndă a sferei imaginii imitative poate fi constatată şi pe baza unor fenomene de evoluţie a limbii. În germana medievală expresia *bilde* (sau *pilde*) încă însemna (ca şi termenul latinesc medieval *imago* sau cel franţuzesc *image*) orice reprezentare figurală, fără nici o deosebire privind materialul sau tehnica. El cuprindea deci aproximativ sfera pentru desemnarea căreia, în această carte, se propune termenul de „configuraţie". Abia după sfîrşitul perioadei gotice pare să fi avut loc îngustarea sensului în înţelesul de „tablou" (Paatz).

„Descoperirea lumii şi a omului" (J. Burckhardt) înseamnă pentru artist atît un cîştig cît şi o pierdere. Faţă de limbajul formal transempiric al Evului Mediu, recunoaşterea în principiu a lumii perceptibile — în scopul redării ei iluzioniste — reprezenta o limitare a libertăţii artistice de acţiune. Dar supunîndu-se unor criterii extraartistice, creatorul îşi lărgeşte orizontul posibilităţilor obiective de reprezentare şi do-

bindeşte un nou teren de afirmare: *libertatea de a articula în mod subiectiv asimilarea realităţii.* Acest cîştig însă, ale cărui consecinţe le vom cerceta pe larg mai tîrziu, trebuie să se pună în acord cu faptele empirice. Artistul trebuie să renunţe la raporturile de semnificaţie de natură abstractă, simbolică şi să deducă legile imaginii de aici şi acum. Nesfîrşita, derutanta plenitudine a lumii obiective, care nu mai e ancorată printr-o legătură spirituală într-o lume de dincolo, trebuie adusă acum la numitorii acestei lumi. În această problemă sudul adoptă o atitudine mai consecventă decît nordul.

Ce forţă artistică impulsionează acest proces? Situaţiile de început sînt înrudite în cele două zone artistice. Aici ca şi acolo, o religiozitate nouă, subiectivă îl face pe om receptiv la diversitatea lumii creaturilor. În timp ce artistul acceptă lumea lucrurilor ca fiind voită de dumnezeu, el adînceşte şi lărgeşte zonele de trăire obiectivă ale artei creştine în aceeaşi măsură în care pregăteşte secularizarea ei. Aceasta pentru motivul că dialogul cu lumea experienţei trebuie să ducă, în cele din urmă, la acea autodizolvare a sferei sacrale, ale cărei ultime ramificaţii le-am întîlnit în consideraţiile lui Stifter cu privire la pietre. Impulsul sociologic al acestui proces porneşte de la acea pătură care luptă pentru o interiorizare a mărturisirii de credinţă, anume de la burghezie. Interiorizarea înseamnă subiectivare. Acesta este unghiul de vedere din care oamenii perioadei gotice şi cei ai Renaşterii recepţionează lumea. În nord, în special în cuprinsul artei Ţărilor de Jos, bucuria în faţa lumii este pusă în slujba apropierii inductive, treptate, a lumii aparenţelor. Aici privirea se odihneşte cu receptivitate şi răbdare pe lucrurile apropiate şi fine; aici picturii în ulei i se creează, prin intermediul tabloului intim, de format mic, noi game ale descrierii materiei. Dar tot aici pictorul caută în culoare un numitor comun al lumii percepute, anume perspectiva aeriană în stare să dea bel-

şugului de fapte singulare, ce a fost ilustrat cu fidelitate, unitatea cromatică.

Acest pas către imaginea imitativă, pe care nordul îl încearcă iniţial în pictura intimă de carte, sudul îl face în domeniul picturii murale cu figuri mari. Aici nu se urmăreşte decupajul naturii statice, frumuseţea materială sau atmosfera peisajului, ci se caută, cu finalitate raţionalistă, legile obiective ale formei şi ale imaginii. În Italia imaginea imitativă îşi găseşte mai repede unitatea interioară — care înseamnă şi detaşare faţă de arhitectură — decît în nord. De la Giotto încoace pictura monumentală urmăreşte sistematizarea cuceririlor din domeniul realităţii, iar voinţa formativă se concentrează asupra celor apropiate şi palpabile în corporalitatea lor plastică. Tentaţiile spaţiului profund infinit, care topeşte şi dizolvă formele, sînt ocolite: este preferată scena abordabilă, cert delimitată a imaginii, care, încă de la începuturile secolului 15, este ordonată de legile spaţiului sistematizat al perspectivei centrale. Fără să depindă de vreo „încadrare" exterioară imaginii, fără să se amestece cu arhitectura, cu ornamentul sau cu sculptura, tabloul e, ca *suprafaţă omogenă*, o unitate în sine. El depinde însă — şi acesta e preţul autonomiei — din punctul de vedere al perspectivei, de privitor; acesta raportează la el însuşi toate configuraţiile spaţiale. Atît artistul cît şi publicul, creatorul ca şi cel căruia i se adresează opera, sînt înălţaţi prin aceasta în demnitatea lor. Artistul va folosi tot mai mult arta în scopul reprezentării de sine. Iar privitorul va voi s-o recepţioneze în valoarea ei artistică de sine stătătoare. Cu acestea creaţia artistică intră în domeniul relaţiilor secularizate, unde se găseşte şi astăzi. În sud, acest concept al operei de artă a fost mai repede acceptat decît în nord; iar personalitatea creatoare a dobîndit mai repede onoruri şi faimă. În mod cu totul consecvent au apărut, ca fenomene însoţitoare, cultul geniului, şcolile de artă, comerţul de artă, colecţiile de artă şi, în cele din urmă, teoria şi critica

de artă. Acestea sînt coordonatele în funcție de care epoca modernă va stabili locul artei și al artistului.

Rangul înalt pe care arta italiană a Renașterii știe să-l asigure operelor sale se bazează pe faptul că alături de recunoașterea subiectivității se manifestă tendința aproape științifică de a cerceta forma cu privire la legitățile ei obiective și de a o determina noțional. Cucerirea anatomiei umane și cercetarea spațiului din punctul de vedere al perspectivei centrale — două instrumente ale unificării formale — devin cei doi piloni ai apropierii de natură (căutată acum sistematic) și în același timp premisele unei noi idealități formale. De aici vor fi deduse marile teme artistice: raporturile spațiale între obiecte, organismul plastic al acestora, anatomia figurii umane, căutarea normei proporționale. În mod natural aceste măsurători raționale, experimentale, îl așază în centrul atenției pe om și îl înalță. Datorită faptului că figura umană poate fi cuprinsă mai lesne, prin raporturi de măsură monumentale și matematice în același timp, omul se va ridica la rangul de model din punct de vedere formal și de conținut. Acest antropocentrism poartă trăsături păgîne. Tendința sa optimistă, pămînteană de idealizare stă la baza ierarhizării temelor plastice pe care o va încerca mai tîrziu clasicismul.

Nordul evită sistematizarea formal-matematizantă a cuceririlor sale din cîmpul realității. Sistematizarea duce la *strictețe formală*. Felul său mai intuitiv, mai pios de a contempla natura este mai curînd receptiv decît constructiv. În timp ce italienii găsesc, pe baza formelor empirice, un ideal de frumusețe general valabil, dorind să nominalizeze și să codifice lumea dată prin experiență, germanii și olandezii optează pentru o altă manieră a confruntării. Strictețea formală relativ redusă a acestei forme de confruntare aduce cu sine, de la început, anumite predilecții impresioniste, dar și de natură expresionistă. Ne referim aici la o relație incertă față de forma corporal închegată, linear fixată, pe care italienii au ridicat-o la rangul de paradigmă. În nord, trăirea artistică este transmisă cu predilecție prin spațiul peisajului și prin naturile moarte, nu prin reprezentarea figurii umane ideale în acțiune. Și ceea ce e — și în sens metafizic — inefabil, trecător, ceea ce nu poate fi supus nici unei norme, e sesizat ca oglindire a subiectivității creatoare.

Atunci cînd Dvořák spune că pentru prima dată în opera lui Jan van Eyck un studiu după natură are aceeași însemnătate ca și ficțiunea plastică, aceasta înseamnă o retragere a forțelor de creație constructive ale imaginii, cu care sudul anevoie ar fi fost de acord. Această umilă *renunțare la formă*, această modestă însemnare a vizibilului cu tot ce-i caracterizează natura aparte — iată o atitudine care marchează un capitol extrem în redarea realității prin pictură.

APROPIEREA DE NATURĂ ȘI DEPĂRTAREA DE NATURĂ

Capitolul precedent, în care s-a făcut o caracterizare generală a contribuției celor două mari zone europene de artă la primele faze ale cuceririi realității, ne-a dat prilejul să punem în discuție unele dintre problemele fundamentale legate de tendința apropierii de natură. Să încercăm acum, privind, pentru început, lucrurile din perspectiva Evului Mediu, să deslușim care sînt consecințele negative ale acestei tendințe și care a fost prețul pe care a trebuit să-l plătească libertatea de acțiune a artei, pentru strînsa ei alianță cu experiența senzorială.

În disertația sa, Worringer a susținut cu hotărîrea specifică teoreticianului părtinitor că formele abstracte ar fi singurele și cele mai înalte în care omul poate găsi odihnă în fața „teribilei încurcături a imaginii lumii". Imitarea nu face altceva decît să reproducă în mod pasiv această dezordine. Ea nu o remediază. Instinctul artistic

însă o ordonează. El atenuează „complicațiile realității" (Hegel), cuprinzîndu-le într-o ordine spiritual-formală. În opoziție cu datele haotice ale percepției, asemenea forme, ce constituie necesități ale gîndirii, nu sînt supuse materiei moarte și nici nu imită forma întîmplătoare a vreunui obiect natural. Afirmația lui Worringer culminează cu proclamarea operei de artă autonome, „egală în rang cu natura și, în ființa ei profundă, fără legătură cu aceasta". Este exact poziția pe care o vor adopta teoreticienii adepți ai cubismului și, ceva mai tîrziu, Kandinsky.

Worringer și-a găsit confirmată teoria privitoare la principiala depărtare de natură a instinctului artistic în Evul Mediu. Această împrejurare ne dă de gîndit. Să fie deci tendința de abstractizare, cea mai liberă, cea mai puțin tutelată și îngrădită, de găsit tocmai acolo unde reprezentarea modernă cu privire la valoarea de sine stătătoare a realizării artistice, și unde sfera autonomă a esteticului încă nici nu există? Noi nu putem trage concluzii generale pe baza unei anumite situații istorice cum ar fi aceea specifică Evului Mediu. Putem afirma însă: dacă recunoașterea valorii independente a realizării artistice coincide — ca în timpul Renașterii — cu recunoașterea valorii independente a lumii date prin experiență, atunci artistul trebuie să facă un compromis între acțiunea sa formativă și această lume a experienței și trebuie să renunțe la anumite libertăți pe care arta simbolică i le îngăduise. Din unghiul de vedere al metaforismului medieval, recunoașterea lumii perceptibile corespunde unei îngustări menite să introducă disciplină, adică o *renunțare la pluralismul material, formal și de conținut* al actului artistic. Posibilitățile de variație formală, înainte nelimitate, scad, ele trebuie să se mărginească la spațiul ce poate fi adus la numitorul comun al artei de natură iluzionistă. Pluralismul formal al Evului Mediu avea la dispoziție multe spații comunicante, incert delimitate: materialul brut neprelucrat, ornamentul, schemele antropomorfe și amestecarea acestora cu cifruri

din lumea animalelor și a plantelor. Dorința raționalistă de fidelitate față de natură duce la izolare. Ea îi prescrie ornamentului o sferă proprie, elimină ființele ambigue de natură fantastică, face ca pictura să devină omogenă, din punct de vedere material și formal univocă, prin faptul că o obligă să redea decupaje din lumea dată prin experiență. Această lume a experienței — adică o mărime extra-artistică — va decide de acum înainte asupra rangului realizării artistice. Din punct de vedere general, aceasta înseamnă legarea conținuturilor formale de conținuturile obiectuale și adaptarea lor specifică. Ceea ce într-o formulare mai severă reprezintă înlăturarea tendinței iraționale creative de către tendința rațională imitativă.

În tabăra idealiștilor intransigenți — printre exponenții căreia Worringer este unul dintre cei mai spirituali — primejdiile ce decurg de aici, pentru valoarea independentă a artei, au fost semnalate de timpuriu. Ca o sentință ce se sprijină pe o lungă istorie anterioară să menționăm aici argumentul lui Hegel împotriva imitării necondiționate a realității: „Dacă facem din principiul imitației un scop al artei, frumosul obiectiv este absorbit de el. Aceasta pentru faptul că acum nu se mai pune întrebarea cum este alcătuit ceea ce trebuie imitat, ci doar dacă imitația a fost justă. Obiectul și conținutul frumuseții trebuie privit ca ceva cu totul indiferent". În curînd, în fața acestei tendințe, în numele căreia decide gustul subiectiv, se vor deschide „toate sferele obiectelor naturii, între care anevoie vom găsi una care să nu-și aibă amatori". După opinia lui Hegel, redării receptiv-docile, de prim plan, a realității îi lipsește ceva ce ține de prerogativele fundamentale ale artistului: formularea unei sfere independente a frumosului artistic; se remarcă deci absența „spiritualității esențiale a artei". Se poate adopta și formularea următoare: în sfera strictei imitații, frumosul artistic e acoperit de conținuturile obiectuale și nu i se acceptă contribuția. Conform convingerii idealiste, imitarea necondiționată a naturii barează drumul

către independența operei de artă ca alcătuire formală.

Felul de a fi al celor două mari zone culturale europene, așa cum l-am schițat mai sus, ilustrează atît momentele precare ale existenței artei imitative, puse în lumină de Hegel, cît și drumurile ce duc la depășirea acestor momente. Am putut vedea cum în nord receptivitatea pasivă față de impresiile senzoriale se manifestă mai direct decît în sud, unde se încearcă o codificare a „complicațiilor realității" și o ridicare a lor, prin purificare, la nivelul unei legități ideale tipice. Ceea ce s-a putut spune cu privire la *depărtarea de natură* a Evului Mediu, este valabil deci și pentru *apropierea de natură* a Renașterii: nu este vorba despre o mărime uniformă, statică, definită odată pentru totdeauna. Dimensiunile ei reale sînt cuprinse între fidelitatea obiectivă naturalistă, care dorește să imite cu zel toate „complicațiile realității" și purificarea, înălțarea idealistă. Ele ajung de la *lipsa de formă*, pînă la *severitatea formală*. Acestea sînt, cum vom putea constata în curînd, spațiile de origine ale „*Primei acuarele abstracte*" și ale „*Mărului în floare*".

Două tablouri — „*Sf. Ieronim în chilie*" de Carpaccio, pictat în jurul anului 1502 (il. 3) și „*Madona cu harpiile*" al lui Andrea del Sarto, 1517 (il. 4) — ne vor ajuta să determinăm ce însemnau, la începutul secolului 16, lipsa de formă și severitatea formală. Ambele sînt pictate de artiști italieni. Prin aceasta vrem să punem în lumină faptul că spectrul de variațiuni formale, ce ne preocupă, nu trebuie interpretat exclusiv din punctul de vedere al geografiei artistice.

Vittore Carpaccio

Privirea e chemată înlăuntrul tabloului. Ea poate să parcurgă, în toate sensurile etalării sale, spațiul adînc al imaginii, care e supus legilor perspectivei centrale. Spațiul imaginii se prezintă ca o continuare a spațiului dat prin experiență; privitorul are impresia că poate pătrunde în el.

Axele tectonice ale spațiului nu țin seama de figura sfîntului. Acesta ar putea sta și în altă parte, obiectele ar putea fi așezate altfel.

Mulțimea de obiecte răspîndite în jur distrag atenția din preajma figurii sfîntului. Pictorul înfățișează, descrie, enumeră; nici un obiect nu e prea mărunt pentru a-i reține atenția.

Este o situație trecătoare, de toate zilele. Sfîntul — un călugăr cărturar — s-a întrerupt din scris. Cățelul își va schimba în curînd poziția, umbrele se vor lungi sau vor deveni mai scurte.

Domnește o dezordine „pitorească", cu alte cuvinte, așezarea obiectelor accentuează caracterul întîmplător, aproximativ, lipsit de constrîngere al scenei. Nu se urmărește nici o unificare abstractă (în

Andrea del Sarto

Contemplatorul nu se poate mișca cu privirea pe scena imaginii. Aceasta este lipsită de adîncime; nu are ax de profunzime. În afară de aceasta, adîncimea mică a spațiului e acoperită de figurile ce domină imaginea. Acestea refuză accesul, constituind o „zonă a demnității" care obligă la distanțare.

Elementele abstracte ale spațiului (nișa, piedestalul) sînt puse exact în acord cu grupul. Ele adaugă „zonei de demnitate" a personajelor o notă de solemnitate în plus.

Figurile umane sînt așezate în mijloc, detaliile au fost evitate. Totul ne apare într-o prezentare concisă, strîns asamblată, simplificată, de neschimbat.

Este o comuniune durabilă, o „*sacra conversatione*". Nu avem de-a face cu o situație unică, nerepetabilă, ci cu o paradigmă ce se oferă actului contemplării. Chipurile omenești au trăsături ideale. Gesturile sînt purificate și nobile. Veșmintele sînt drapate clar și frumos. Acțiunea prezentată în tablou poate fi înțeleasă de privitor fără dificultate.

afară de cea a axelor perspectivei. Lumea lucrurilor este redată astfel ca și cum pictorul ar vrea să ne spună: așa au fost spațiul, obiectele, omul — eu nu am schimbat nimic. Numeroasele conținuturi obiectuale formate din părți mici sînt răspîndite pe tot cuprinsul imaginii. Axele perspectivei nu intervin ordonatoare în starea de fapt; ele neagă caracterul ideal de suprafață al tabloului. Cea mai mică schimbare a poziției pictorului ar face ca totul să apară altfel.

Ceea ce îi atrage acestuia atenția, în mod special, este consensul formal care domnește între diferitele elemente ale imaginii și împiedică singularizarea lor. Multitudinea formelor empirice apare simplificată, adusă la un numitor comun de idealitate. Totul se desfășoară în spațiu și, în același timp, pe un plan ideal. Toate elementele imaginii se întrepătrund. Gesturile figurilor sînt puse în acord. Ele își corespund ca ecouri, liniile se desfășoară în curbe ce rezultă una din alta. Corpurile organice se înscriu într-un sistem geometric axial.

Carpaccio se lasă condus de conținuturile obiectuale, el evită să intervină cu schimbări în existența lor, în felul lor de a fi. Această împrejurare duce la slăbirea structurii interne a imaginii. Conținuturile formale se ascund, ca să spunem așa, în conținuturile obiectuale ale scenei. Ele se integrează în acestea. Andrea de Sarto face abstracție de realitate, idealizînd-o. Datorită unei atari dezvoltări și accentuări conștiente a conținuturilor formale, tabloul are o ordine interioară care se impune la prima vedere, detașîndu-se cu mîndrie de lumea fenomenală.

Vom lua acum două exemple dintr-o epocă stilistică ulterioară a Renașterii, autorii lucrărilor fiind iarăși un pictor venețian și unul florentin: „*Rănirea Clorindei*“ de Tintoretto (il. 5) și „*Venus*“ de Bronzino (il. 4). Cu toate că tabloul

lui Tintoretto este doar o schiță pregătitoare în ulei, el nu redă numai o treaptă formală de început, ci și scrierea personală a artistului într-o manieră extrem de clară.

Inițial, din scena „*Rănirii Clorindei*“ nu deslușim nimic altceva decît o întrepătrundere turbulentă de mase colorate și de curbe, desprinzîndu-se din clarobscur. De-abia dacă privim mai deaproape distingem o învălmășeală de figuri umane. E ca și cum membrele înlănțuite ar fi aduse dintr-un întuneric premorf spre lumină; lumina însă nu le face numai vizibile, ci le și dizolvă, în același timp, luîndu-le corporalitatea. Întinderile spațiale nu apar cu claritate deplină. Ele sînt sugerate prin arbori și povîrnișuri de munte, ale căror contururi se pierd în neguri colorate. Tot ce e obiectual face impresie fugitivă, ca și cum ar fi pe punctul de a se destrăma în nonobiectual. Figurile umane nu au consistență corporală clar delimitată. Mișcările înaripate ale penelului nu le dau o caracterizare obiectivă. La o privire mai atentă, „scrierea“ face impresie haotică, de sine stătătoare. Trăsăturile ei ar putea fi desprinse de obiecte. Totul nu e decît sugestie rapidă, sumară. Asistăm la o întîmplare dramatică ce se desfășoară ireversibil în cîteva secunde, fără a fi descrisă, ci rezumată în mod sugestiv. Cine se aștepta la o redare fidelă, obiectivunivocă a evenimentelor, va fi decepționat. Drept despăgubire, tabloul îi oferă privitorului un dinamism cuceritor, un ritm care încarcă toți protagoniștii săi cu energii rotitoare.

Și Bronzino redă figuri umane în relație unele cu altele. Dar la prima vedere acest dialog face o impresie silită, sofisticată, ca ceva intenționat și în cel mai înalt grad conștient. Frumusețea este etalată, efectele sînt calculate și impuse cu tot dinadinsul privirii noastre. Principalele figuri sînt așezate într-un plan spațial fără adîncime; ele par să fi fost înghesuite în acesta și în dreptunghi. Corpurile lor sînt abandonate, devenind pretextul unor încolăciri complicate, de felul arabescurilor. Venus pozează. Corpul ei este în așa fel

așezat, încît să poată fi găsite în mișcarea sa cît mai multe linii, și anume linii consonante. În felul acesta se nasc mișcări paralele evidente — ca să nu spunem supărător de evidente. Conturul linear al trupului trebuie să acapareze privirea noastră. Mai mult decît atît: linearitatea obținută, pe baza aspectului natural al trupului, ajunge, în cele din urmă, contrariul naturalului. Ca un laitmotiv abstract al tabloului, ea se transmite, gradat, și celorlalte figuri.

Lăsăm deoparte deocamdată indiscreția lipsei de distanță și apropierea de natură aproape penibilă a tabloului — despre acestea va fi vorba mai tîrziu — și ne limităm la formalismul său linear, care nu e mai puțin provocator. Nu încape nici o îndoială asupra faptului că aici s-a făcut uz de dreptul de a supune lumea aparențelor unui anumit canon formal pentru a o înnobila, pentru a transforma adevărul natural în frumos artistic. Aceasta nu se face însă cu mijloacele împăcării dintre idee și experiență, cum s-a putut observa în cazul operei lui Andrea del Sarto, în care naturalul nu apărea amputat, dar nici nu era încorsetat de o schemă abstractă. Aici mijloacele artistice ies în evidență cu o siguranță de sine provocatoare. Linia, care la Sarto apărea încă atenuată de acțiunea culorii, acaparează funcția conducătoare, ea exagerează evidența actului sistematizării formale, transformîndu-l într-o desfășurare pompoasă. Pe scurt: conținuturile formale își supun conținuturile obiectuale. Artistul ne demonstrează ceea ce știe să facă și el nu lasă nici un dubiu asupra faptului că se simte superior lumii fenomenelor.

Legătura dintre Bronzino și Sarto poate fi mai ușor văzută (și definită ca supralicitare consecventă) decît cea dintre Tintoretto și Carpaccio. Cei doi artiști florentini pot fi identificați ușor ca promotori ai stricteții formale. Avem însă dreptul de a da de exemplu pe contemporanii lor venețieni pentru tendința naturalistă de dizolvare a formei fără a interpreta greșit pe unul sau pe celălalt? Pentru a răspunde la această

întrebare va trebui să facem următoarea considerație. Prin faptul că Sarto și Bronzino, preocupați de idealizarea lumii fenomenale, simplifică formele și le fac mai clare, ei nu mai redau oamenii și lucrurile așa cum sînt, ci așa cum ar trebui să fie. Faptele empirice sînt supuse unui ideal abstract de frumusețe și armonie formală. Bronzino îl întrece în această privință pe Sarto. El acordă liniei, ca factor ordonator, o proeminență care trădează tendința spre independență formală. Acest linearism abstract își atinge ultima și cea mai severă fază în creația lui Mondrian.

La polul celălalt artiștii se mulțumesc să redea conținuturile percepției așa cum ele *apar*. Un interior ca cel pictat de Carpaccio ne trimite cu gîndul la un artist, care crede că nu imită ceea ce știe el cu privire la lucruri, ci ceea ce vede. El se dedică idealului de a cuprinde nemijlocit și fără pierderi realitatea. Pe sfînt el îl transformă într-un contemporan și îl plasează într-un interior contemporan. Avînd în vedere o situație concretă, unică și nu o paradigmă abstractă, ca cea urmărită de Sarto, el dorește să rețină în mod spontan ceea ce i se oferă spontan, să creeze în imagine un echivalent al caracterului fugitiv, pe care îl prezintă impresia vizuală. Această atitudine receptivă poate fi circumscrisă ca *renunțare la formă*, treapta următoare fiind *dizolvarea formei*. Aceasta este relația care ne duce de la Carpaccio la Tintoretto. Tintoretto caută, la rîndul lui, să surprindă imaginea aparentului. El vrea să transpună însă, în termenii vizualității, o impresie care se desfășoară cu rapiditate în cîteva secunde. Din această cauză „lipsa de formă" este mult mai provocatoare în cazul lui decît în cel al lui Carpaccio; ea nu-și are sursa în enumerarea receptivă a lucrurilor aflate într-un interior, ci în accelerarea conștientă a scrierii, a cărei urmare este o neglijare a descrierii obiectelor. În parte, constatarea se explică desigur prin faptul că Tintoretto are ca temă o întîmplare, pe cînd Carpaccio redă o „natură statică". Cu alte cuvinte, impresia perceptibilă dinamizată, temporalizată

extrem, descătușează posibilitățile scrierii. Cea liniștită, în ipostaza naturii statice, determină o situație contrarie. Posibilitățile acestea constituie un mod de reprezentare sumar-fugitivă. În cazul descătușării lor, pictorul nu le mai îngăduie obiectelor să-i absoarbă scrierea (cum se întîmplă în cazul tabloului lui Carpaccio), ci le investește cu putere proprie. Această putere proprie este interpretată de contemplatorul „Clorindei", în mod negativ, ca lipsă de claritate.

Trecerea de la naturalismul receptiv-descriptiv la „impresionismul" sugestiv va lăsa să se manifeste acele *„confused modes of execution"* despre care vorbea Ruskin. Decisiv e faptul că prin asemenea mijloace formale „deschise", acțiunea formală devine conștientă de posibilitățile ei de a cîștiga independență. Una dintre aceste posibilități va fi sesizată de Kandinsky, atunci cînd pictează *„Prima acuarelă abstractă"*.

Dincolo de opoziția manifestată în exterior, aceste considerații ne fac să descoperim o legătură între „lipsa de formă" a lui Tintoretto și „severitatea formei" la Bronzino. Ritmul „deschis" al scrierii lui Tintoretto poate fi desprins și el de conținuturile formale. El pretinde — într-o altă manieră — aceeași funcție conducătoare ca și linearismul lui Bronzino. Conținuturile formale își postulează superioritatea față de conținuturile obiectuale.

NOUA EXTENSIE A VARIAȚIILOR FORMALE

Cele patru exemple au avut ca scop să ilustreze cîteva dintre posibilitățile ce se admiteau pictorului în secolul 16. Ele ne conduc la o constatare importantă. Ca o compensație pentru acceptarea obligației de a dialoga cu lumea dată prin percepție, artistul își rezervă dreptul de a decide în mod subiectiv asupra *gradului de realitate al conținuturilor percepției* în opera sa. Realitatea cu care se întîlnește artistul devine proprietatea sa spirituală, creatoare, în măsura în care el reușește să-i imprime în mod neîndoielnic pecetea personală

a scrierii sale. Exprimîndu-ne schematic, vom spune că pictorul este în situația de a alege între diferitele niveluri ale stilului, putînd bunăoară să se decidă pentru maniera simplă și modestă a lui Carpaccio sau, ca Andrea del Sarto, pentru cea sublimă.

Unde este locul lui Bronzino și al lui Tintoretto în această extensiune a variațiilor formale? Dacă ne imaginăm spectrul posibilităților ca fiind cuprins între naturalism și idealism, între lipsa de formă și severitatea formei și dacă definim felul specific de a fi al fiecăruia dintre cei doi pictori ca deviere subiectivă față de cei doi poli, atunci se recomandă să le fixăm locul într-o zonă de mijloc. În această zonă, soluțiile radicale, pe care le-am cunoscut în creația lui Kandinsky și a lui Mondrian, trec prin fazele lor pregătitoare. Ce termen ar fi indicat pentru desemnarea acestei zone de mijloc? Cum din nou am ajuns, fără să ne dăm seama, în preajma celor trei niveluri ale stilului cunoscute în antichitate, sîntem tentați să facem uz de această împărțire schematică. Cea mai nimerită pare să fie noțiunea de „manieră", a cărei sferă a fost descrisă și delimitată în ambele sensuri ale „succesiunii" treptelor formale de către Goethe în eseul său „Simpla imitare a naturii, maniera, stilul" (1789).

„Simpla imitare a naturii

Atunci cînd un artist, în cazul căruia talentul natural trebuie presupus... se întoarce către obiectele naturale, imitînd cu zel și fidelitate, în mod cît mai exact, conformația și culorile lor, nedepărtîndu-se, conștiincios, niciodată de natură, începînd și desăvîrșind în contemplarea ei fiecare tablou pe care îl are de făcut, acesta ar fi în tot cazul un artist demn de prețuire: căci nu s-ar putea ca lucrările sale să nu fie, într-un grad extrem de înalt, sigure, viguroase și bogate.

Reflectînd cu atenție asupra acestor condiții putem observa cu ușurință că o fire capabilă, dar limitată, poate trata în acest fel subiecte

 plăcute, însă de o importanță mai restrînsă. Ase-

menea subiecte trebuie să se găsească ușor și să fie întotdeauna accesibile; e necesar ca ele să poată fi contemplate comod și imitate în liniște: firea celui care se ocupă de ele trebuie să fie liniștită, retrasă, mulțumindu-se cu o plăcere modestă.

Acest fel de imitare ar fi practicat deci în cazul așa-numitelor obiecte moarte sau statice de către oameni liniștiți, fideli, cu pretenții reduse. El nu exclude, prin natura sa, un înalt grad de perfecțiune.

Stilul

Dacă prin imitarea naturii, prin tendința de a-și forma un limbaj universal, prin studierea exactă și profundă a obiectelor, arta ajunge în cele din urmă să cunoască în mod precis și tot mai precis însușirile lucrurilor și felul lor de a subzista, dacă capătă o privire de ansamblu asupra șirului de conformații și știe să așeze alături și să imite diferitele forme caracteristice, atunci cel mai înalt grad pe care arta îl poate atinge, nivelul, pe care ea se poate socoti egală în importanță cu cele mai înalte strădanii ale omului, este stilul.

După cum simpla imitare a naturii se bazează pe existența liniștită și pe o prezență plină de afecțiune, după cum maniera este cuprinderea fenomenului de către o fire ușoară și capabilă, tot astfel stilul este fundamentat pe cele mai adînci temeiuri ale cunoașterii, pe esența lucrurilor, în măsura în care ne este dat să o cunoaștem pe aceasta prin figurile vizibile și palpabile".

Între simpla imitație și stil, Goethe situează „maniera". Fără să dăm pentru moment o explicație acestui fapt, noi ne referim, prin caracterizarea dată acestui nivel stilistic, la Tintoretto și Bronzino:

„Maniera

De obicei însă un asemenea mod de a acționa (Goethe se referă la simpla imitare a naturii) i se pare omului prea lipsit de curaj și nesatisfăcă-

tor. El își dă seama de un consens al mai multor obiecte, pe care nu le poate cuprinde în unul și același tablou, decît dacă renunță la ceea ce e singular. Îl plictisește să silabisească, oarecum pe urmele naturii, literele ei prin intermediul semnelor. El își inventează un fel propriu, își face singur o limbă, pentru a exprima, în felul său, ceea ce i-a pus stăpînire pe suflet: pentru a da unui obiect, pe care l-a mai reprezentat în repetate rînduri, o formă semnificativă proprie, fără a avea natura însăși în fața ochilor și fără a și-o aminti măcar prea limpede atunci cînd execută din nou acel obiect.

Se va naște acum o limbă în care spiritul celui care vorbește se va exprima și se va desemna nemijlocit. Și după cum în sufletul fiecărui om care gîndește pe cont propriu, părerile privitoare la subiectele morale vor fi altfel alăturate și formulate, tot astfel, fiecare artist din această categorie va vedea lumea în alt fel, și-o va însuși și o va reproduce în alt mod, va da fenomenelor ei un înțeles mai îndelung chibzuit sau mai de suprafață, o formulare mai statornică sau mai fugitivă. Vedem că acest fel de imitare se aplică cel mai bine în cazul temelor care conțin în cuprinsul unui întreg mai mare multe teme mici în subordine. Acestea din urmă trebuie sacrificate, pentru a putea fi realizată expresia generală a temei mari, așa cum se întîmplă, de exemplu, în cazul peisajelor, în care intenția ar fi ratată cu desăvîrșire dacă artistul s-ar opri, lipsit de curaj, la redarea amănuntelor și nu ar urmări mai curînd sensul întregului."

În întregirea celor de mai sus, se spune în alt loc:

„Cu cît mai mult ea (maniera) se va apropia prin metoda ei mai lejeră de imitația fidelă, cu cît mai zelos va căuta pe de altă parte să suprindă și să exprime ceea ce este caracteristic în lucruri. Cu cît va lega mai strîns ambele aspecte printr-o individualitate pură, vie și activă, cu atît mai înaltă, mai mare și mai respectabilă va deveni ea. Dacă un asemenea artist pierde contactul cu

natura sau pierde din vedere natura, atunci el se va îndepărta tot mai mult de temeiul artei. Iar maniera sa va deveni tot mai lipsită de conținut și mai neînsemnată, în măsura în care el se depărtează de simpla imitare și de stil".

FORMA CA GENEZĂ

Pentru a putea înțelege pocesele formale și nivelurile stilistice multiplu diversificate — dintre care am cunoscut pînă acum doar o mică parte prin tablourile lui Carpaccio, Sarto, Tintoretto și Bronzino — va trebui să ne punem întrebarea privitoare la originile extensiunii de variații formale care au fost permise artiștilor. Și va fi vorba de acum înainte doar despre pictură și anume de la Renaștere încoace. Atragem din nou atenția asupra faptului că aceste libertăți se situează oarecum în anticamera acelor fapte pe care le vor pretinde, cu secole mai tîrziu, Kandinsky și Mondrian.

„Voința artistică" care poate fi identificată cu noțiunea de „Renaștere" își are sursele în studiul naturii. Natura este „temelia", centrul, de la care pleacă și către care tind toate descoperirile artistice. Acest proces de însușire a naturii are loc la diferite „niveluri ale stilului" și merge în consecință mînă în mînă cu desfășurarea subiectivă a mijloacelor de limbaj. Mai exact spus, el se desfășoară odată cu inventarea și verificarea acestor mijloace la nivelul scrierii artistice. Faptul este lesne de înțeles, deoarece abia mijloacele de limbaj decid asupra nivelului formal al fiecărui act de însușire a realității. Uriașul spectru variabil al artei europene de la Renaștere încoace este un rezultat al participării personale crescînde. Ceea ce se petrece în ciuda faptului că realitatea empirică și-a putut menține în acest răstimp, în mod nestînjenit, obligativitatea.

Ideea privitoare la faptul că, înainte de a putea fi canonizată drept tip ideal, forma trebuie elaborată *ab ovo* de către fiecare, a fost acceptată mai întîi în Italia. Concomitent s-a deșteptat interesul pentru realizarea formală subiectivă, pentru problemele tehnice și pentru procesul de producere propriu-zis materială a operei de artă. Scrierile despre artă din Italia secolelor 14 și 15 ne furnizează informațiile necesare.

Artistului i se pretinde să uite toate cunoștințele sale schematice de mai înainte, să-și elaboreze vocabularul său formal în cadrul unui dialog întreținut cu natura. Acest proces trebuie să se desfășoare nemijlocit și fără să fie tulburat de intermediari, în așa fel încît să se dăruiască fără rețineri actului contemplării. Forma ca geneză, ca proces subiectiv de căutare și încercare — acestea ne sînt înfățișate ,cît se poate de limpede, printr-o nouă categorie expresivă pe care Evul Mediu nu o cunoscuse: desenul. Îngustîndu-i-se în mod expresionist sensul, desenul a fost numit „scriere sufletească", pierzîndu-se astfel din vedere faptul că este vorba despre instrumentul specific al *nevoii formative de natură experimentală*, fără care nu poate exista o voință de *artă* în sensul mai îngust, artizanal, adică modern, al cuvîntului. Desenul este cîmpul de încercare și de elaborare al *posibilităților formale*. Aici se produce scînteia descoperirii decisive a faptului că forma nu este identică cu imitarea impresiilor furnizate de percepție, că ea poate să-și desfășoare propria putere și propria legitate. Prin această descoperire artistul — mai precis, desenatorul — iese din cuprinsul lumii obiectuale, rațional asigurate, pătrunzînd în preobiectual și premorfic, în acea sferă în care „forma" nu are încă conținuturi obiectuale, în acel teritoriu plasmatic inițial, în care totul este încă posibil. Abia în această zonă acțiunea formală va fi într-adevăr elementară, se va elibera de orice formulă pregătită dinainte și va fi desfășurată *ab ovo* (il. 9).

În Evul Mediu materia brută, neprelucrată, era așezată oarecum în anticamera actului de

formulare, fiind considerată însă ca purtătoare de simbol. Tinzînd către omogenizarea suprafeței tabloului, arta noii epoci elimină din contextul acesteia „corpurile străine“ din punct de vedere material cum ar fi fondul auriu sau pietrele prețioase incrustate. Întregul tablou este acum la dispoziția scrierii subiective. Această scriere face însă apel la un domeniu plasmatic originar, la prefigurări elementare. Față de rezultatul definitiv al acțiunii formale, această zonă preobiectuală se află în aceeași relație în care se găsea în Evul Mediu materia față de ultimul stadiu al conformației. În tratatul său „De Statua“ (după 1464) Leon Battista Alberti vorbește despre trunchiuri de copac și bulgări de pămînt, ale căror contururi pot fi puse, prin mici schimbări ce li se aduc, în relație de asemănare cu „figurile naturale“. Într-un mod similar, Leonardo și-a conturat părerile cu privire la caracterul dinamic-schimbător al procesului formativ pe baza configurațiilor accidentale ale naturii: „Obiectele contorsionate și neclare incită spiritul la noi invenții. Trebuie să ai grijă însă înainte să știi să faci cum trebuie toate elementele componente ale obiectelor“. Leonardo vorbește despre invenții și ne trimite prin aceasta spre acel domeniu în care năzuința creației formale își afirmă propriile puteri, cu toate că e în consens cu lumea empirică. Sfatul pe care îl dă cu privire la desăvîrșirea, pe parcurs, a formelor premorfe inițiale, este semnificativ pentru idealismul formal finalizat al lui Leonardo:

„Nu pot să nu menționez, între aceste indicații, o nouă invenție speculativă, care, deși s-ar părea că e neînsemnată și aproape derizorie, este foarte utilă pentru a incita spiritul la diferite invenții (!), și anume: contemplînd fel de fel de ziduri ce sînt murdărite cu tot soiul de pete, sau roci amestecate în fel și chip, — atunci vei găsi acolo, dacă trebuie să inventezi orice fel de scene, asemănări cu diverse peisaje.

De asemeni vei vedea acolo tot felul de lupte, gesturile pline de elan ale unor figuri, fizionomii

și veșminte stranii și nenumărate lucruri, cărora le poți da o formă bună și desăvîrșită.“

Acest pasaj celebru a fost interpretat în fel și chip. Nu de mult Janson a văzut în acest text o dovadă a faptului că în Renaștere fantezia înlătura mimesis-ul; tot astfel suprarealiștii și mai nou tașiștii au crezut că-l pot invoca pe Leonardo drept precursor. Și ei vedeau în aceste rînduri o confirmare a impulsurilor iraționale, antiobiectuale ale actului creator. Toate interpretările acestea sînt orientate unilateral. Observația lui Leonardo este remarcabilă într-un dublu sens: în primul rînd ea denotă tentația aproape halucinantă a unei fantezii formale, care caută să se sustragă legăturilor cu obiectualul și să se abandoneze mișcării libere, iar în al doilea rînd trebuie reținut faptul că sîntem avertizați aici, în mod expres, de a nu ceda în fața acestei ispite. Cel ce își permite să înceapă dialogul cu petele de pe zid, se situează la bifurcarea drumurilor către imaginația formală și către imitarea realității (de care țin și „invențiile“ lui Leonardo, bazîndu-se doar pe prelucrarea unor date ale percepției). I se poate întîmpla, ceea ce s-a întîmplat ucenicului vrăjitor: puterea de imaginație pusă pe tapet și forța de sine stătătoare a impulsurilor formale îl fac să abandoneze domeniul cert al lumii perceptibile. Ele îl seduc să născocească cele mai stranii configurații și deschid acțiunii sale formale un spațiu de joc nemărginit. Cam în felul acesta ar reacționa un suprarealist sau un tașist. Acestor tentații li se poate opune însă și rezistență, ordonînd și supunînd legilor rațiunii impresiile dezordonate și dîndu-le o „formă bună și desăvîrșită“. Acesta este scopul formal dorit al clasicismului renascentist, la a cărui elaborare teoretică și intuitivă Leonardo a contribuit în mod hotărîtor. Cu acestea ne referim la „nivelul formal“ exemplificat prin „*Madona*“ lui Sarto, pe baza căruia își vor sublima mai tîrziu clasiciștii, deci dogmaticii severității formale, idealul desăvîrșirii.

Năzuința sa inventivă de natură experimentală îl face pe artist să caute o zonă a percepției

preobiectuale, în care totul mai e posibil, nimic nu e stabilizat și decis (il. 9). Aici nu există reguli. Pe cît de mult artistul știe să sesizeze caracterul stimulator al acestei stări premorfe, pe atît de hotărît își comandă să extragă de aici forme bune și desăvîrșite. Dar trăirea eliberării de reguli, artistul nu o are numai la contemplarea norilor și a petelor de pe ziduri. „Văzînd nenumărate fețe", scrie Leonardo, „fiecare îți va apărea altfel; una poate avea un nas lung sau un nas scurt; deci își poate lua și pictorul această libertate, iar acolo unde este libertate, nu există reguli". Cu alte cuvinte, cine vrea să redea realitatea conform impresiilor, trebuie să o accepte în dezordonata ei lipsă de reguli și să ajungă — dacă e consecvent — la acel procedeu, pe care Ruskin îl va numi mai tîrziu „*confused modes of execution*", procedeu ale cărui tentații le descoperă Leonardo în petele de pe zid. Chiar în clipa în care s-a născut pictura mimetică, izbucnește deci conflictul dintre tendința de neglijare a formei și aceea de condensare formală, pentru care pledează deziderattul „formei bune și desăvîrșite".

De domeniul delăsării formale țin acele încercări șovăitoare ale creionului și ale pensulei, care comunică încă cu starea premorfă și cărora li se aplică de obicei denumirea de „forme deschise". De la Leonardo încoace ele indică punctul de plecare al întregii expansiuni de variații formale. Indiferent de primejdiile pe care le comporta, această zonă nu a putut să nu exercite în curînd o puternică fascinație. Încă din secolul 16, Vasari pledează pentru aprecierea ei pozitivă. Se renunță de a mai fi stigmatizată ca ceva încîlcit și provizoriu. De acum înainte, felul de scriere propriu schiței nu mai rămîne exilat în domeniul experimental al încercării formale. Acestuia i se recunoaște chiar, în raport cu forma definitivă, „desăvîrșită", o mai mare apropiere de viață. Drept exemplu sînt citați Tițian și Tintoretto (il. 5).

Este adevărat că emanciparea vocabularului formal aduce cu sine, pe de-o parte, renunțarea

la pregnanță, la lizibilitatea univocă și la o ultimă severitate, pe de altă parte însă, ea poate să ducă la o sugerare mai deplină a ceea ce e viu, momentan și trecător. Acesta este motivul pentru care de acum și pînă la impresioniști, scrierea de penel lejeră, deschisă, sugerată, va deveni instrumentul preferat al acelor pictori, care tind către un „nivel formal" lipsit de severitate, iluzionist-pitoresc.

Aceste considerații se sprijină pe comparația făcută de Vasari între tribunele cîntăreților lui Lucca della Robbia și cele ale lui Donatello. Vasari e de părere că Lucca exagerează în privința desăvîrșirii formale (în sensul „simplei imitații"), că relieful lui Donatello pare, e drept, privit de aproape, brut și neterminat, dar că din această împrejurare cîștigă aspectul de la distanță. De aceea Vasari e de părere că atunci, cînd e privită de la distanță, opera de artă — fie că e vorba de pictură, fie că e vorba de sculptură — apare mai frumoasă și mai viguroasă, dacă a fost lăsată în stare de schiță, decît atunci cînd a fost terminată. Asemănător e cazul acelor schițe care sînt un rezultat al stării de „*furore del'arte*" și exprimă ideea prin cîteva trăsături de penel — ceea ce reușește cu mult mai bine acestei stări, decît zelului execuției detaliate. Aici își are originea acea orientare a gustului care, în decursul secolelor ce vor urma, va fi acuzată de către reprezentanții severității clasice formale, de a fi lipsită de formă.

De cînd Vasari a lăudat, în legătură cu operele de maturitate ale lui Tițian, precizia trăsăturii de penel îndrăznețe, aruncate suveran, întruchiparea formei ca schiță trece drept corelat al forței creatoare subiective, dar și al virtuozității ușuratice. Găsim confirmată aici ideea că artistul trebuie să-și însușească „forma ca geneză" (Klee). Că el este îndrituit să aleagă între diferitele trepte formale. Aceste descoperiri nu au mai fost pierdute de atunci din vedere, cu toate că atît clasiciștii cît și naturaliștii au încercat mereu să le clasifice drept deșănțare manieristă și bravură superficială, primii invocînd argumentul dis-

ciplinei formale,cei din urmă pe cel al „migălelii zeloase" (Dürer). Idealiștii critică parafraza scrierii subiective pentru motivul că neliniștea dinamică, șovăielnică a acesteia s-ar opune frumuseții decantate, odihnind în sine însăși acelei frumuseți în fața căreia, la finele secolului 18, experții în artă vor ridica pretenția ca nimic din apariția ei să nu trădeze „penelul, sau mîna care l-a condus". Iar naturaliștii receptivi critică scrierea deschisă, pentru faptul că stă în mod suveran deasupra obiectelor, fără să se dedice inventarierii minuțioase a faptelor date prin percepție. În fond se poate constata că ambele tabere lucrează cu aceleași argumente. Idealiștii severității formale sînt devotați formei definitive, elaborate, care nu-și mai trădează geneza prin scriere; naturaliștii preamăresc redarea cît mai detaliată, fidelă a realității obiectuale, cu alte cuvinte stabilirea protocolară indulgentă a conținuturilor percepției. Ambele tabere cer exactitate, lizibilitate: într-unul dintre cazuri se cer conținuturi formale în formă definitiv elaborată, în celălalt, conținuturi obiectuale detaliate.

FANTEZIE CREATOARE ȘI EXPRIMARE DE SINE

În Evul Mediu artistului îi era permis să îmbine, în cuprinsul aceluiași obiect de artă, mai multe niveluri și straturi ale realității. Am numit acest fenomen amalgamarea sferelor de realitate. Și epoca modernă cunoaște asemenea diferențe de nivel. Spectrul lor este însă cu mult mai larg decît era în Evul Mediu. El devine, cu alte cuvinte, nemărginit, deoarece, în cuprinsul lui, ni se înfățișează infinitele posibilități ale reprezentării subiective de sine. Cerința care se impune acum este însă ca aceste niveluri să nu se mai manifeste amestecat sau legate între ele. În cadrul uneia și aceleiași opere de artă nu trebuie să se impună decît un singur nivel. Această cerință este legată pe de-o parte de faptul că actul percepției este

considerat unitar. Redarea neclară a unui obiect apropiat și redarea cu maximum de precizie a unui lucru depărtat ar contraveni legilor sale. Pe de altă parte aici intră în joc și prestigiul personalității artistice. Dacă opera de artă nu poate fi făcută din bucăți, trebuind să apară ca un întreg închegat, organic, atunci ea nu-și poate primi, la urma urmei, orchestrația unificatoare, decît din partea celui ce a produs-o. Ea urmează să apară ca și cum ar fi fost creată dintr-o singură trăsătură de condei. Odată cu aceste chestiuni am atins problema participării interne, psihice a artistului la opera sa și a măsurii în care el se reprezintă pe sine însuși. Aceasta este o altă zonă, din care poate lua naștere acele „*confused modes of execution*" de care vorbea Ruskin.

În scrierile lui Alberti nu este conținută însă o teorie a fanteziei creatoare. Găsim însă în ele recomandarea de a se alege din rîndul corpurilor frumoase acelea care sînt cele mai izbutite și de a se alcătui din ele o imagine de-o frumusețe desăvîrșită. Și pentru Leonardo studierea exactă a naturii constituie o premisă a fanteziei creatoare. Artistului i se permite însă să lărgească sfera realului în sensul posibilului. Fiind stăpîn pe reprezentarea fenomenelor naturii, el își poate îngădui să inventeze animale, plante și peisaje care nu există în realitate. În felul acesta domeniul de acțiune al imaginației este extins în mod considerabil. În același timp însă, el este și raționalizat; adică e adaptat unităților de măsură ale lumii date prin experiență. Plăsmuirile imaginației trebuie să aibă forța de convingere a posibilului, a ceea ce, cu toate că nu există, ar putea să existe.

Se adaugă la acestea o idee plină de consecințe. Leonardo îi cere pictorului să exprime, prin figura exterioară, și starea de interioritate: „acea figură este cea mai demnă de laudă, care exprimă prin gest în modul cel mai potrivit, pasiunea ființei sale". Dar și pictorul își dezvăluie în figurile realizate un fel de expresie a ființei sale. El este conținut deasemenea în ele. E drept că Leonardo, orientîndu-se după legități obiective, vede în această impre-

jurare mai curînd o pierdere decît un cîștig. El nu tolerează decît expresia sufletului frumos, căci „dacă ești bestial, figurile tale vor fi la fel de lipsite de rațiune și tot astfel, fiecare parte de bine sau de rău, ce o ai în tine, se va arăta parțial în figurile tale". Pictorilor, „ale căror figuri adeseori seamănă cu maestrul lor", li se recomandă deci să-și corecteze posibilitățile de exprimare de sine prin studierea frumuseții. Leonardo trăiește atît de intens puterea paradigmatică a frumuseții încît el speră ca prin ea să poată fi înnobilate caracterele. Cu toate că el respinge exprimarea de sine nedecantată și fără discernămînt, Leonardo are meritul de a fi fost primul care a recunoscut în exteriorizarea vieții sufletești o posibilitate a creației artistice; posibilitate care, în ultimă instanță, se va detașa de orice ideal de frumusețe, ajungînd la sălbăticirea formei, la „expresionism".

Imitarea naturii, care la sfîrșitul secolului al 16-lea mai constituia încă un imbold pentru puterile creatoare ale artistului, va fi stăpînită degajat de către generația postclasică, al cărei exponent este Vasari. În timp ce Leonardo se arăta mereu preocupat să trezească zelul artistului pentru ca acesta să se elibereze de puterea sugestivă a formelor incipiente, neclare (norii, petele de pe ziduri) și să tindă către formele desăvîrșite, acum atenția se îndreaptă asupra posibilităților unei caracterizări aluzive. Într-o anumită măsură, aceasta corespunde unei înnobilări a formelor „confuze". Pictorul poate conta acum pe ochiul exersat al contemplatorului și poate renunța la prezentarea detaliată a faptelor (Tintoretto). La acestea s-ar putea eventual adăuga și un anumit grad de insatisfacție. Pentru a vorbi ca Goethe vom spune că pe artist îl nemulțumește faptul „de a silabisi doar, prin semne pentru a numi astfel — literele naturii, mergînd pe urmele acesteia; el își inventează singur o melodie, își creează o limbă ..." Un alt impuls se datorește teoriei renascentiste cu privire la geniu. Vasari consideră grația — ea este un har, de care au

parte numai cei aleși — ca fiind mai presus de corectitudinea ce poate fi însușită prin studiu. El preamărește trăsătura inspirată de penel ca semn al eleganței și al unei curajoase siguranțe de sine. Aceasta este atitudinea pe care Castiglione o denumește *„sprezzatura"*, lăudînd-o ca însușire a nobilului desăvîrșit. Ea denotă nonșalanță lejeră și degajare.

Chiar dacă am împărtăși părerea lui A. Blunt, conform căreia Vasari reprezintă un punct de vedere antiemoțional, ar trebui să subliniem faptul că el și-a dat seama, mai limpede și într-un sens mai larg decît Leonardo, de legătura ce există între temperamentul unui artist —și s-ar putea întrebuința aici și un termen mai pretențios, ca de exemplu, „năzuința de exprimare" a unui artist — și trăsătura sa de penel. Observațiile lui Vasari sînt mai cuprinzătoare, deoarece ele nu limitează exprimarea de sine la reprezentarea figurii umane, care pentru Leonardo este oglinda artistului, ci o extinde de la obiect la mediu, deci de la conținutul obiectual la conținutul formal, la trăsătura de penel. Prin urmare, în mod potențial, orice porțiune a pînzei pictate este deschisă exprimării de sine. Cine e liniștit va picta calm. Aceasta nu înseamnă oare că orice altă stare emoțională (sau dispoziție, *etat d'âme*) va putea să pretindă echivalentul ei formal? Vasari răspunde în mod indirect la o asemenea întrebare. Ceea ce face în cuprinsul considerațiilor sale, în care este vorba despre starea interioară de emoție ce declanșează procesul creator. Și iată că Vasari, cunoscut drept antiemoțional, vorbește despre „focul inspirației" de care e călăuzit artistul în primele schițe. El mai vorbește, după cum ne amintim, despre acel *„furore dell'arte"*, de care e cuprins brusc cel ce aruncă tușe repezi pe pînză.

E drept că aici începe să se simtă o anumită nesiguranță, o ezitare care îl cuprinde întotdeauna, chiar și astăzi, pe interpretul „artei expresive". Unde se află hotarele dintre *sprezzatura* și *furore*, dintre detașarea suverană și emoția derutantă? Nu putem să nu ne amintim, în acest context,

de interpretările divergente prilejuite cu patru secole mai tîrziu de *„Prima acuarelă abstractă"* a lui Kandinsky. Va fi indicat, prin urmare, să ținem seama de faptul că, începînd încă din secolul 16, existau două posibilități de interpretare opuse pentru scrierea fugitivă, spontană sau care manifestă indiferență față de formă; o interpretare antiemoțională, înclinată spre a explica această manieră printr-o degajare calmă și o interpretare expresionistă, dispusă să o identifice cu o stare de agitație interioară. Mai important decît faptul că se ia act de pluralitatea de sens a scriiturii artistice este însă împrejurarea că ambele interpretări se referă la starea emoțională, la dispoziția, la înclinațiile și temperamentul artistului. Prin aceasta se introduc în discuție factori, ce vor cîștiga de aici înainte tot mai mult teren.

RIGORISMUL FORMAL LINEAR

Pînă acum a fost vorba în principal de „renunțarea la formă" (Carpaccio), atitudine care poate fi dusă pînă la treapta de „dizolvare a formei" (Tintoretto). Cu ușurință se va putea face legătura dintre scrierea lejeră din secolul 16 și acele *„confused modes of execution"* ale lui Ruskin; de aici mai departe, se continuă cu impresionismul și, în sfîrșit, ca punct de încheiere a evoluției, cu „prima acuarelă abstractă" a lui Kandinsky. O asemenea linie evolutivă nu trebuie însă să ne facă să trecem cu vederea posibilitățile rigorismului formal. Acestea n-au adus o contribuție mai mică la vocabularul artei moderne. Cu alte cuvinte, va trebui să depistăm originea istorică a linearismului lui Mondrian.

Cine renunță la sistematizarea impresiilor furnizate de natură, la cuprinderea varietății lor nesfîrșite în tiparele unor convenții formale controlabile, acela va căuta să imite „haosul" lor și va recurge la *„confused modes of execution"*.

Cine crede însă în posibilitatea de sistematizare a datelor percepției, va încerca să clarifice „încîlcirile" lor (Hegel), să simplifice pluralitatea lor. Arta înseamnă reducerea la semne cît mai puține, controlabile. Astfel își găsește exprimarea independența formală către care Andrea del Sarto și Bronzino tind în aceeași măsură ca și Mondrian. *Procedeul selectiv, normativ își are originea în conceptul de frumusețe preponderent linear al idealismului; iar faza sa extremă este reprezentată de renunțarea la obiect, adică de trecerea la „abstracție".* Mutația aceasta de la obiectual la non-obiectual este pregătită de un lung proces istoric. În decursul lui se renunță tot mai mult la echilibrarea conținuturilor formale și obiectuale, către care aspirase clasicismul renascentist în favoarea conținuturilor formale.

Adoptînd terminologia lui Nietzsche, vom spune că idealul formal clasic este cel apollinic. Oriunde se realizează un astfel de ideal în opere de artă, acestea ne apar echilibrate, saturate în interioritatea lor, articulate complet și de neclintit. E ca și cum și-ar fi suficiente lor însele: „Unitatea prin țel face ca nici o parte să nu poată fi neglijată și nimic să nu fie adăugat întîmplător. Prin urmare, întregul este organizat, nu format prin aglomerare." Astfel decretează Kant și adaugă: obiectul care trebuie numit frumos ni se înfățișează într-o formă finită; arta produce obiecte desăvîrșite din punct de vedere formal. Aceasta este întocmai problema „bunei figuri", căreia Alberti i-a dedicat o serie de reflecții și care a fost reluată și reformulată în ultima parte a secolului 19 de către psihologia gestaltistă. Există însă și legături cu un trecut mai îndepărtat. O secularizare a criteriilor scolastice de claritate (*claritas*), desăvîrșire (*integritas*) și consonanță (*consonantia*) poate fi văzută în cerința formulată de Goethe. „Din partea artei plastice — afirmă el — ne așteptăm la reprezentări explicite, clare, determinate"; același lucru îl găsim în patosul

pseudoreligios al lui Winckelmann, în a sa „simplitate nobilă și măreție liniștită".

O asemenea determinare a frumuseții și a formei plăcute este dependentă de anumite mijloace formative. Dintre acestea, ea preferă linia, sau, mai precis: un anumit fel al delimitării liniare. Încă Alberti remarcase că linia dispune de diferite posibilități, de diverse „niveluri de expresie". Ea se poate mula obiectului pe care trebuie să-l reprezinte, dar este în stare să se și detașeze de acesta și să capete un ritm independent. Prin urmare, linia are, asemenea petei de culoare, pe care o produce *sprezzatura*, acea tendință spre independență și autoreprezentare, a cărei ultimă fază o descoperim la Mondrian. Pe drumul spre această independență se situează și compoziția „*Venus*" de Bronzino.

Astfel considerată, linia devine un principiu formal speculativ, care pretinde ca realitatea să i se supună. Una dintre cele mai evidente ofensive în această direcție a fost întreprinsă în secolul 18 de către Hogarth. La el „*the line of beauty*" e pusă, asemenea unei „linii originare" (Kahnweiler) la baza întregii lumi a aparențelor ca un leitmotiv, ca o structură interioară (il. 11). Sub raport istoric, această curbă voluntară în formă de S poate fi urmărită luînd în considerare teoreticienii secolelor 17 și 16 (Dufresnoy, Lomazzo), pînă la acel „*movimento simile alle fiamme*" al lui Alberti. Evident, o asemenea schemă formativă lineară e în contradicție cu idealul clasic al reprezentării deslușite, clare și determinante. Iar aceasta, pentru că ea nu păstrează caracterul formal propriu, de neconfundat al fiecărui obiect. O asemenea primejdie a stereotipizării a fost semnalată încă de Leonardo, care a atras atenția asupra faptului că nu e bine, ca anumite mișcări și atitudini ale corpului omenesc să fie exprimate, repetînd un contur odată învățat; că simplificarea „formei desăvîrșite" nu trebuie dusă deci pînă la uniformizare.

Acest avertisment pornește de la considerația că repetarea insistentă a anumitor motive lineare

— ne gîndim aici la cultul lui Bronzino pentru contururi și la „arborii" lui Mondrian — îndepărtează cu necesitate atenția de la obiect. La sfîrșitul secolului 18 Füssli cere—evident, în contradicție cu propria sa operă—ca artistul să evite orice „exagerare". Parcă am auzi de pe acum dojana care va fi adusă mai tîrziu, în numele adevărului naturii, exagerărilor — dar de fapt accentuării și lărgirii realității — de către „artiștii expresiei". Vorbind în numele postulatului clasic al unității dintre adevărul natural și adevărul artistic, Füssli spune: „Ori de cîte ori mediul unei opere — liniile, culorile, compoziția sau modul de exprimare (dicția) — predomină pînă într-atît încît absoarbe obiectul în splendoarea sa, opera respectivă e coborîtă pe o treaptă inferioară".

Füssli îi reproșează lui Michelangelo această subliniere a conținutului formal, nejustificată de conținuturile obiectuale. Epigonilor lui Michelangelo asemenea reproșuri le erau aduse încă din secolul 17. Operele lor erau criticate din cauza „manierismului" care le îndepărta de imitarea a ceea ce e adevărat și natural. Bronzino face parte din acest cerc de artiști. Baldinucci întrebuințează epitetul de „*ammanierato*" pentru acele opere, „în cazul cărora artistul, îndepărtîndu-se mult de adevăr, extrage totul din propriul său fel de a face lucrurile. Ceea ce se întîmplă atît în ceea ce privește figurile umane, cît și animalele, plantele, costumele și alte obiecte, care în acest caz pot părea executate cu ușurință și în mod liber, fără să fie însă niciodată picturi, sculpturi sau clădiri bune, nici să fie cu totul deosebite între ele". Nici Sulzer, în secolul 18, nu argumentează altfel: manieriștilor le-ar lipsi, susține el, flexibilitatea geniului, „de a reprezenta fiecare obiect conform propriului său fel de a fi; ei silesc totul să intre în acele forme care sînt singurele familiare pentru ei". Prin acest procedeu contemplarea este îndepărtată de la obiect, fiind îndreptată „doar asupra artei". Consecințele pe care le-a avut acest „formalism" în secolul 20 confirmă observația lui Sulzer. Într-adevăr, accentuarea

exclusivă a conținutului formal, deci îndreptarea privirii „doar asupra artei", cere *renunțarea la conținutul obiectual.*

Faptul că Mondrian își încearcă principiul liniarizării în peisaj și — asemenea cubiștilor — în domeniul naturii moarte, ilustrează ultima fază de expansiune a unui proces care se limitase inițial la figura umană, extinzîndu-se apoi treptat la obiectele neînsuflețite și la fenomenele naturii. Acest lucru e lesne de înțeles; deoarece posibilitățile stilizării lineare se oferă din plin în cazul imaginii cu figuri ideale, eroice. Figura umană, nudă sau înveșmîntată atemporal este mai accesibilă procedeului formal al continuității cursive decît scena de gen, peisajul, tabloul animalier sau natura moartă. Comparația dintre „*Madona*" lui Sarto și „*Sf. Ieronim*" de Carpaccio denotă acest fapt.

Din punct de vedere istoric putem deosebi, în cazul artiștilor care pledează pentru frumusețea liniei, două orientări; una intensivă și alta extensivă. O interpretare intensivă comportă de exemplu recomandarea lui Dufresnoy (din tratatul „L'art de peinture"), de a se evita „obiectele găurite, frînte în mai multe bucăți", precum și acelea a căror formă devine necontrolabilă și haotică prin multitudinea derutantă a părților lor. Dacă acest linearism nu urmărește decît să se sprijine pe un anumit inventar de obiecte, ce vine în întîmpinarea intențiilor sale, Ingres este de părere că înșiși norii, care sînt fenomenele cele mai puțin stabile ale naturii — să ne gîndim în acest sens la observațiile lui Leonardo — trebuie prinși într-un contur precis și aduși într-o formă definitivă.

Lineariștii „Jugendstil"-ului, care, din punct de vedere istoric, sînt legați pe de-o parte, prin Gauguin, de Ingres, iar pe de alta, prin William Blake, de urmașii lui Michelangelo, au îndeplinit, în felul lor, acest deziderat. Desigur, procedeul linear de simplificare al lui Mondrian se deosebește de curbele în formă de S și de spiralele „Jugendstil"-ului.

Totuși și acest procedeu urmărește să realizeze intenții ce pot fi caracterizate drept extensive. Întregul domeniu al realității este accesibil „schemei". Pomul nu mai este o configurație a cărui formă lipsită de noimă trebuie evitată, ci un cifru al ordinii, al echilibrului și armoniei (il.9 vol. II).

Care este raportul dintre formalismul linear și acel mijloc de expresie, pe care se sprijină adepții „dizolvării formale", cu ajutorul culorii? Deoarece virtuțile ei nu pot fi puse în concordanță cu cerința de claritate și unitate, culorii nu i se atribuie decît un rol secundar. Culoarea deschide, dizolvă și contopește; ea pulsează deasupra contururilor. Acolo unde se poate afirma liberă de constrîngeri lineare, culoarea evocă forme aproximative și neclare. După Vasari, cel ce se dedică, fără studii precise, unor asemenea aproximații, este în pericol de a picta „imagini brute", ca cei care au imitat, fără a avea cunoștințele necesare pentru aceasta, maniera extrem de picturală a bătrînului Tițian. „*Sprezzatura*" este din nou adusă în discuție; de data aceasta însă cu un semn negativ.

În polaritatea Mondrian-Kandinsky regăsim, cu multe devieri și simplificări, opoziția dintre „desenul florentin" și „coloritul venețian". S-a discutat asupra acestor poziții încă din secolul 16; însă abia în secolul al 18-lea s-a pornit de aici o ceartă a teoreticienilor. Adepții lui Poussin caracterizau culoarea drept senzualistă și materialistă; rubensiștii proclamau, în fața primatului liniei, supremația culorii. Roger de Piles a decis în favoarea acestora din urmă („Dialogue sur le Coloris", 1699), fără să poată aplana, desigur, tensiunea dintre cele două tabere. Și Kandinsky ar fi putut — în epoca improvizațiilor sale dramatice — să-i adreseze lui Mondrian întrebarea pe care Delacroix — argumentînd impresionist — a opus-o dogmei sacrosancte a linearității clasice: unde sînt, în natură, liniile?

IERARHII ALE CONȚINUTULUI ȘI ALE FORMEI

Simplificînd lucrurile, putem spune că de la Renaștere încoace două concepții artistice cu privire la lumea dată prin percepție sînt într-o continuă întrecere. Una dintre ele presupune o ordine inerentă, un model formal de bază sau un principiu metafizic. Așadar o idee, pe care artistul trebuie să o realizeze, cu alte cuvinte să o descopere prin măsurători sau să o vadă ca vizionar. Renunțînd la un astfel de idealism, cealaltă concepție cu privire la lumea perceptibilă se lasă călăuzită de „sinuozitățile" realității. Ea refuză să ordoneze „haosul" natural pe cale artificială. Între polul „simplei imitări" și cel al „stilului" se situează nenumăratele „niveluri" ale „manierei". Oare acestor niveluri le corespund anumite domenii ale conținutului?

Nu orice fenomen accesibil percepției se pretează în aceeași măsură de a fi transformat într-un sistem riguros din punct de vedere formal; norii și arborii sînt, după cum am văzut, mai puțin indicați pentru aceasta decît figura umană și, îndeosebi nudul. Pe baza acestui fapt, teoria artei care reprezenta punctul de vedere al conștiinței formale — un alt fel de teorie, adică una care să pledeze pentru neglijarea formei, nu a existat pînă în secolul 18 — a elaborat o scară valorică a conținuturilor, care și-a păstrat valabilitatea pînă către sfîrșitul secolului 19. Se decretează deci că *rigoarea formei* crește odată cu *demnitatea conținutului*. Limbajul formal sever, definitiv purificat, urma deci să fie rezervat celor mai înalte teme, adică reprezentării istorice, care cuprindea și subiectele mitologice păgîne sau creștine. Expresia lipsită de rigoare, degajată, scriitura deschisă erau rezervate, în schimb, peisajului și altor genuri „minore" ale picturii.

În conformitate cu această ordine ierarhică se susține că cele mai frumoase și în același timp cele mai demne obiecte ale artei sînt acelea care pot fi aduse la un numitor comun formal de factură ideală. Omul văzut conform unei tipizări ideale apare, în această concepție, predestinat înnobilării formale. Din această cauză, tabloul istoric, reprezentînd oameni însemnați desfășurînd acțiuni însemnate, se va bucura deci de cel mai pretențios și în același timp de cel mai nobil rang printre genurile picturii. Aceasta și pentru motivul că în cazul unui asemenea mod de pictură, artistul este pus în situația de a da unui eveniment, la care nu a fost martor, despre care nu a fost informat, decît prin izvoare literare sau prin alte opere de artă, o formă plastică *inventată*. Reprezentarea istorică admite, prin urmare, mai multe conținuturi formale abstracte decît un tablou în care domină lumea dată prin percepție. Comparația dintre „*Madona cu harpii*" și reprezentarea lui „*Ieronim*" aducînd a natură moartă, demonstrează această stare de fapt.

Teoria artei, reprezentînd punctul de vedere al severității formale, considera că genurile minore ale picturii — interiorul, scena de gen, natura moartă, peisajul și portretul — solicită în mai mică măsură puterea de imaginație formală. Aceasta înseamnă însă că și posibilitățile ce i se oferă aici sînt mai mici. Considerațiile de acest fel nu se referă numai la zelul de a inventaria al naturalismului, ci și la trăsătura de penel deschisă, degajată, căreia în tabăra idealiștilor nici nu i se recunoștea rangul de „formă".

În ceea ce privește peisajul, acesta ocupă un loc aparte. Asupra lui vom insista în trecere, deoarece descoperim aici o nouă trimitere la polaritatea Kandinsky-Mondrian. Peisajul deci poate avea două niveluri; unul al stricteții formale și un altul fără determinații formale. Acesta din urmă este domeniul în care se exprimă „formele stufoase" (Ruskin) ale naturii. În direcția aceasta lucrează pictorii care vor să întîmpine realitatea ca martori oculari. Multiplele variante ce le stau la îndemînă sînt cuprinse între inventarierea pozitivă a realității, care se poate lua la întrecere, în ce privește fidelitatea, cu fotografia, și evocarea sub formă de schiță a fenomenelor de atmosferă.

Această participare la clipa fugitivă, trecătoare poate fi consemnată pentru prima dată la pictorii venețieni ai secolului 16 și își atinge apogeul în creația impresioniștilor. Evenimentul fugitiv, irepetabil cere din partea pictorului o transcriere fugitivă, spontană — *„confused modes of execution"* (il. 5).

Cu totul altul este cazul reprezentării ideale a peisajului. O astfel de reprezentare își apropie ordinea plastică severă, artificială a imaginii istorice. Felul ei de a fi nu este „natural". Ea nu ni se înfățișează ca un act de simplă redare a ceea ce e unic sau întîmplător, ci ca o paradigmă. Reprezentarea devine deci o parabolă poetică a naturalului ordonat și o sublimare spirituală a acestuia. „Trăsăturile ce o compun trebuie să fie luate din natură, după cum și forma poetică de exprimare, cu frumoasele ei mlădieri, cu accentele ei tradiționale și cu armonioasele ei corespondențe provine din limbajul obișnuit" (K. Clark). Făcînd-o astfel transparentă și reglementînd-o, artistul va percepe natura ca o potențială ordine structurală, în felul „pomilor" de exemplu: acești pomi îl vor conduce pe Mondrian la simbolizarea geometrică a universului.

Și aici este vorba, în cele din urmă, de opoziția dintre un *„beau choix"* (Dufresnoy) al naturii — o alegere a acelor forme deci, care pot fi ridicate la rangul de forme „bune" și „desăvîrșite" — și imitarea întîmplătoare a „complicațiilor realității". De o parte, acționează deci nevoia de disciplinare metodică și de accentuare a „formei" (în sensul conferit de exprimarea idealistă), de altă parte se manifestă tendința de capitulare în fața singularului și a arbitrarului, a atracției pitorescului, chiar dacă prin aceasta imaginea devine prolixă și neclară.

Din cuvîntarea a patra, ținută de Reynolds la Academie (la 10 decembrie 1771), putem desluși care a fost situația nivelurilor de exprimare în secolul 18. Aceasta tocmai pentru faptul că în cuvîntarea amintită se exprimă deschis simpatia pentru limbajul determinat al „stilului". Reynolds

vorbește despre *„grand style"*, despre *„italian manner"* și despre „stilul epic". Cine se decide pentru acest nivel stilistic, trebuie să renunțe la ceea ce e particular și unic, la *„minuteness and particularity"*, pentru a fi pus în situația de a-și concentra puterea creatoare în vederea inventării unor „forme desăvîrșite". Nimic nu trebuie să abată atenția de la întregul armonios al temei tabloului. Iar această temă este necesar să fie luată din mitologia antică sau din cea creștină. Trebuie ocolite prin urmare și redarea aspectului material și detaliile pitorești. Acestea vor fi îngăduite doar „stilului inferior". *„Grand style"*-ul va ilustra drapajul și nimic mai mult; cu alte cuvinte o abstractizare dematerializată de linii armonioase.

După opinia lui Reynolds, aceste cerințe nu au fost îndeplinite decît de trei școli de pictură și anume: școala romană, cea florentină și cea bologneză. Venețienii, flamanzii și olandezii nu au atins acest nivel formal. Faptul că Reynolds așază aceste trei școli pe aceeași treaptă, este deosebit de concludent pentru ceea ce urmărim noi. Pentru că așa se dovedește legătura interioară dintre imitarea detaliată — criticată de Michelangelo în opera naturaliștilor flamanzi — și *„sprezzatura"* unui Tițian sau Tintoretto. Acestuia din urmă și lui Veronese li se reproșează că ar face paradă cu îndemînarea lor, că ar picta, pentru a li se admira meșteșugul. Ei se servesc de „limbajul pictorului" ca scop în sine, și nu ca mijloc; cu alte cuvinte, fac mult zgomot pentru nimic. „Să comparăm deci, în ceea ce privește coloritul, liniștea și castitatea penelului bolognez, cu vîltoarea și tumultul ce străbat toate porțiunile unei lucrări venețiene, fără ca să se ghicească nici cea mai mică încercare de a se încătușa pasiunile. Această artă lăudăroasă ne va apărea atunci ca o simplă sforțare fără efect; o poveste istorisită de un nebun (*„a tale told by an ideot"*, Shakespeare, Macbeth V, 5), o poveste plină de larmă și furie, dar fără semnificație".

„Hamburger Fremdenblatt" publică, în numărul din 15 februarie 1913, cronica unei expoziții:

a lui Kandinsky la galeria Bock. Citim aici: „În fața mîzgăliturii culorilor și a bîlbîielii liniilor din sala luminată de sus a galeriei Bock, nu știi, în primul moment, ce să admiri mai mult: aroganța uriașă cu care domnul Kandinsky pretinde ca bîiguielile sale să fie luate în serios, obrăznicia antipatică cu care protectorii unei atari expoziții, amicii din jurul revistei «Der Sturm», propagă o asemenea pictură lipsită de noimă, ca fiind revelația unei arte noi și de viitor, sau abjecta sete de senzațional a negustorului de artă ce-și pune încăperile la dispoziția acestei demențe coloristice și formale. În cele din urmă însă învinge compasiunea pentru sufletul nebun, deci iresponsabil al pictorului, care, înainte de a fi cuprins de întuneric, a fost în stare să creeze, după cum ne-o dovedesc cîteva lucrări mai vechi, forme picturale frumoase și nobile. În același timp, simți însă și satisfacția că acest fel de artă a ajuns în sfîrșit la punctul la care ni se revelează a fi acel *ism*, la care ea trebuia în mod necesar să ajungă și să eșueze: anume ca idiotism."

UN INTERREGNUM: PROBLEMA MANIERISMULUI

Imediat după pasajul citat mai înainte, Reynolds continuă astfel: „Cei care sînt de părere că marele stil s-ar putea îmbina în mod fericit cu ornamentalul, că simpla, grava și majestoasa demnitate a lui Rafael s-ar putea îmbina cu focul și cu neliniștea unui Paolo Veronese sau Tintoretto, se înșală profund". Pictorului nu i se permite combinarea stilurilor; fiecare trebuie să rămînă, în ceea ce privește conținutul și forma, la „nivelul" său.

După mai puțin de două decenii, Goethe interpretează „maniera" drept „mediere între simpla imitație și stil". El aprobă această situare în cumpănă, căci ea îi permite artistului să-și îndrepte fără eforturi privirea în două direcții. În afară de aceasta îi dă și posibilitatea de a alege între diferitele niveluri după bunul său plac. Caracterizarea făcută de Goethe include o serie de declarații, care fac o impresie de-a dreptul modernă. Artistului care s-a decis pentru manieră — „nu trebuie să mai repetăm aici că dăm cuvîntului manieră un sens înalt și respectabil" — i se recunoaște dreptul de a interpreta natura în mod subiectiv. Se pledează astfel pentru un limbaj care asigură exprimarea nemijlocită a vieții interioare și la un nivel înalt. În „sufletul fiecăruia" Goethe găsește o justificare a subiectivismului artistic: „Și cum părerile cu privire la temele moralității se înșiră și se formulează într-un mod aparte în sufletul fiecărui om care gîndește pe cont propriu, fiecare artist din această categorie va vedea lumea în felul său. El o va cuprinde și reda într-o altă modalitate. Se va apropia de evenimente mai încet sau cu mai multă ușurință și va reproduce totul mai temeinic sau mai fugitiv".

S-ar putea spune că „maniera" încearcă toate „nivelurile cuprinse între polul simplei imitații și cel al stilului. Această împrejurare o face suspectă; ea se întoarce cînd spre adîncime, cînd spre suprafață. Pe această libertate în alegere se întemeiază una dintre caracteristicile ei importante: „maniera" este predispusă să stabilească legături și îmbinări de felul celor condamnate categoric de Reynolds.

Pe baza manierei s-a dezvoltat conceptul stilistic de „manierism". El reprezintă, în istoria artelor, o etichetă ce se aplică creației la nivelurile postclasice ale secolului 16. Aceste niveluri au produs dealtfel maniera. Înțelegem prin manieră — în sensul lui Goethe și al altor interpreți de nuanță idealistă și tipizantă — denumirea unei anumite atitudini artistice de factură subiectivă, care a apărut în secolul 16, în Italia, extinzîndu-se, mai tîrziu, asupra Franței, Germaniei, Țărilor de Jos și Spaniei și care poate fi urmărită pînă în zilele noastre. Cum putem desprinde din sfera acestui termen de nuanță idealistă și tipizantă, sfera mult mai îngustă prin limitare istorică a „manierismului"? La elucidarea acestei probleme dificile, care îi preocupă de mai multe decenii

pe cercetători, nu putem contribui decît prin propunerea unui punct de plecare al unei interpretări. Conceptul de manierism preconizat aici se sprijină pe ideea de *amestec al stilurilor*. Fără să menționeze anumite exemple istorice, Goethe a considerat un astfel de amestec ca o consecință directă a mobilității spirituale pe care și-o îngăduie artistul manierist. De atunci încoace s-au formulat mereu noi și noi păreri — în special referitor la arta italiană a secolului 16 — privind proporțiile unui atare amestec. Judecățile de valoare negative care au fost exprimate inițial în această problemă, fac loc — cam de pe la începutul secolului nostru și în legătură evidentă cu libertățile „manieriste" ale artei moderne — unei aprecieri pozitive.

În 1855 Burckhardt scria cu privire la manieriști: „Naturalul a fost în sfîrșit atins; pe de-o parte prin intermediul concepției profund prozaice și prin redarea reală a procesului, pe de altă parte, prin tratarea cu totul naturalistă a anumitor părți; ceea ce presupune existența unei deosebiri considerabile față de starea de gonflare ce domnește în rest". Wölfflin scrie în 1898: „Artiștii se întrec în obținerea unei supraîncărcări îngrozitoare a tablourilor, căutînd intenționat contrastul dintre spațiul dat și ceea ce îl umple". Sau, cu privire la o „*Adorație a magilor*" de Tibaldi: „... în felul acesta, el le amestecă pe toate: corpuri de atleți, sibile, îngeri". Iar Riegl (1908): „Unii dau carnației diferitelor personaje nuanțe diferite, lucru căruia Michelangelo nu i-ar fi acordat nici un fel de valoare". Dvořák scrie la rîndul său (1920): „Cum nu exista o linie directoare comună, de aici a rezultat, cu necesitate, o abundență de stări tensionale; de la virtuozitatea și îndemînarea artistică extremă — care îmbina formele împrumutate, culorile și liniile frumoase, senzualitatea sporită și abstractizarea ideală în configurații pline de artă dar lipsite de vlagă — și pînă la exprimarea înflăcărată a celei mai intime trăiri cu privire la conținutul reprezentat sau la înfățișarea cea mai plauzibilă a acestuia". „În timp

ce, în perioada Renașterii, idealitatea era indisolubil legată de apariția ei senzorială și de legitatea ei fizică, avînd ca sursă și premisă o concepție unitară asupra naturii — idealul fiind desigur natura ridicată la desăvîrșirea ei noțională — acum datorită faptului că starea de unitate a fost trecută de la obiect asupra subiectului, se formează o concepție duală. Întocmai ca în Evul Mediu, găsim acum în cadrul unor orientări concomitente, la unul și același artist, chiar și în cuprinsul uneia și aceleiași opere, realismul obiectual și formal necondiționat alături de materiale și forme ce n-au nici o legătură cu observarea naturii. Descoperim astfel portretul lîngă formulă, scena de gen lîngă semnificația supranaturală, realitatea alături de stadiul înfrîngerii ei. Fără această posibilitate principiară de a alege și de a aplica, în mod subiectiv, gradul de realitate, nici n-am putea înțelege abundența creației artistice eterogene și diferențiate din secolele următoare".

Citatele nu au fost alese în vederea unei caracterizări generale a manierismului, ci urmărind criteriul amestecului stilurilor; adică al amestecului diferitelor niveluri ale formei și conținutului, de la care avea să pornească atît delimitarea fenomenologică, cît și cea istorică a ansamblului manierismului. În legătură cu ultima frază citată din Dvořák vom pune următoarea întrebare: constituie oare alegerea subiectivă a gradului de realitate esența manierismului? Desigur că nu, deoarece această libertate a alegerii a putut fi întîlnită încă în perioada Renașterii timpurii precum și a Renașterii, orientată ideal către „stil" și spre actul de inventare a „formelor bune și desăvîrșite" (Leonardo). Acest ideal nu a putut fi atins decît în puține cazuri. Este vorba despre culmile clasice care se ridică, în mod exemplar, deasupra spectrului variabil al epocii. Dacă ar fi însă să identificăm cu noțiunea de Renaștere doar aceste cîteva exemple clasice — madonele lui Rafael și ale lui Andrea del Sarto (il. 2) se numără printre ele — și să atribuim operele neclasice și anticlasice manierismului s-ar crea confuzii. Chiar

dacă nu putem împărtăşi părerea lui Baumgart, conform căreia „nu exista, în primul deceniu al secolului 16, un clasicism ca normă dătătoare de criterii", ne convinge totuşi încercarea de a vedea spectrul variaţiilor formale ale Renaşterii — — şi nu numai acela specific manierismului — ca fiind situat în cîmpul unor tensiuni polare. Aceste tensiuni„... nu apar ca proces dialectic într-o succesiune temporală, ci, în acelaşi timp, unele lîngă altele".

Să însemne acestea oare că manierismul era ascuns în Renaştere? Afirmînd un asemenea lucru, am deschide, ce e drept, conceptului de manierism noi domenii, dar în acelaşi timp am slăbi puterea lui de a caracteriza. În plină Renaştere există, desigur, diferite maniere subiective; dar aceasta nu înseamnă manierism în înţelesul pe care îl dăm noi cuvîntului, anume acela de interregnum, de perioadă în care despărţirea nivelurilor stilistice este înlocuită cu amestecarea lor arbitrară. Dintr-o astfel de trăsătură caracteristică se desprind altele, care ne sînt cunoscute încă din arta Evului Mediu. Sînt însuşiri prin care manierismul devine punte de legătură între arta simbolică medievală şi cea modernă. Pluralităţii formale i se adaugă atît pluralitatea materială, cît şi pluralitatea posibilităţilor de interpretare a conţinutului.

Abia atunci aplicăm în mod consecvent criteriul amalgamării de stiluri. Şi înţelegînd prin aceasta coexistarea diferitelor niveluri formale *în cuprinsul uneia şi aceleiaşi opere*, vom dispune de un dat specific, deosebit de practica monomorfă a Renaşterii, care deşi alege, e drept, în mod subiectiv gradele de realitate, nu trece la îmbinarea lor în cadrul aceleiaşi opere de artă. Tocmai acest aspect este nou în cazul amestecului de stiluri preconizat de manierişti. El poate fi identificat prin următoarele atribute caracteristice, a căror enumerare nu este cîtuşi de puţin completă:

1. „*Venus, Amor şi Timpul*" de Bronzino (în jur de 1540—1545) (il. 4). Caracterul sever al

idealităţii sofisticate pe care-l vădesc anumite atitudini şi conturuti contrastează cu limpiditatea crasă, naturalistă; realitatea naturii nu este împăcată cu adevărul artei, ci e pusă într-o legătură de opoziţie cu acesta din urmă. Parcă artistul ar fi vrut să demonstreze prin coexistenţa a două niveluri de realitate că cele două cerinţe, anume aceea de a imita natura şi cea de a o idealiza, nu pot fi conciliate. În acelaşi timp, el vrea să demonstreze libertatea alegerii de care dispune; faptul că „are oarecum mai multe sisteme, mai multe registre la îndemînă, pentru a arăta tot timpul bogăţia, «*la varietà*» ce caracterizează puterea sa de invenţie" (Gombrich).

2. Pentru această „varietà" se întocmeşte, în timpul manierismului tîrziu, un tabel valoric speculativ. Se proiectează astfel o pretenţioasă cale regală pentru libertatea alegerii, conducînd garantat la realizarea „supraoperei". În lucrarea sa „Idea del tempio della pittura", Lomazzo recomandă artistului să preia desenul de la Michelangelo, culoarea de la Tiţian şi proporţiile de la Rafael. Această reţetă ilustrează varianta extremă a amestecului de stiluri. Ea ne arată că, pe lîngă alte deziderate, conştiinţa formală intensivă, dar labilă a manieriştilor, urmăreşte şi forma idealizării tipice. E demn de reţinut faptul că această conştiinţă a ajuns la stadiul de a putea despărţi diferitele mijloace expresive de conţinut, reducîndu-le la categorii formale de sine stătătoare şi determinîndu-le, implicit, independent de conţinuturile lor obiective, ca valori de sine stătătoare. Mijloacele de limbaj capătă disponibilitate; putinţa de a le îmbina după plac este în principiu recunoscută.

Dar nu sînt imitate numai însuşirile paradigmatice ale maeştrilor, invenţiile lor figurale sînt incluse de asemenea, ca citate în imagine, confruntîndu-se astfel forma proprie cu cea preluată.

3. „*Madona cu gîtul lung*" (în jur de 1535—1540), lucrare (neterminată) a lui Parmigianino (il. 6). Figurile sînt de o frumuseţe deosebită,

netezimea liniilor denotă un înalt grad de abstractizare; în schimb, felul cum sînt drapate faldurile redă materialul cu o precizie minuțioasă. Faptul contrastează, s-ar putea spune, cu modul de articulare discretă, „clasică" a draperiei, în tabloul lui Sarto reprezentînd „*Madona*" și care rămîne în întregime la termenii generali. La o distanță oarecare de grupul principal e plasată o figură bărbătească, surprinzător de mică, cu un sul de hîrtie în mînă. Ea ne apare ca un corp străin, venit din altă lume. Distrăgînd atenția privitorului, îl uimește. Prin intermediul acestei idei *(capriccio)*, pictorul nu ne pune numai în fața unor întrebări privind conținutul. Figura respectivă face parte dintr-un alt tip de demers spațial, decît grupul principal. Ceea ce înseamnă că spațiul imaginii nu a fost conceput unitar, ci din două zone spațiale eterogene. Aceste zone sînt legate între ele. Discontinuitatea formală se întîlnește cu discontinuitatea conținutului și face ca imaginea să capete o pluralitate de înțelesuri.

4. „*Salone dei cento giorni*" (1546) de Vasari (il. 8) și „*Sala Paolina*" (Roma, Cetatea îngerilor) de Pierino del Vaga. În frescă (și în pictura de șevalet) delimitările dintre însuflețit și neînsuflețit sînt șterse. Nu putem ști exact dacă alegoriile zugrăvite în nișele arhitecturii aparente trebuie interpretate ca fiind vii, ele situîndu-se deci în același strat de realitate cu reprezentarea de teme istorice, sau dacă nu cumva sînt statui pictate. Dificultăți apar și în momentul interpretării acelor zone de trompe-l'oeil, care se înfățișează privirii ca incursiuni în lumea ce ne este dată prin experiență. Se periclitează pe de-o parte, prin ambivalența acestor situații, ordinea interioară a imaginii și se subliniază, pe de altă parte, o astfel de ordine. Artistul ne arată că lui îi stau la dispoziție diferite grade de ilustrare și că el nu folosește mijloacele aluzive de limbaj în scopul relatării univoce, ci lasă privitorul să se orienteze singur în fața treptelor, multiple ca sens, ale realității.

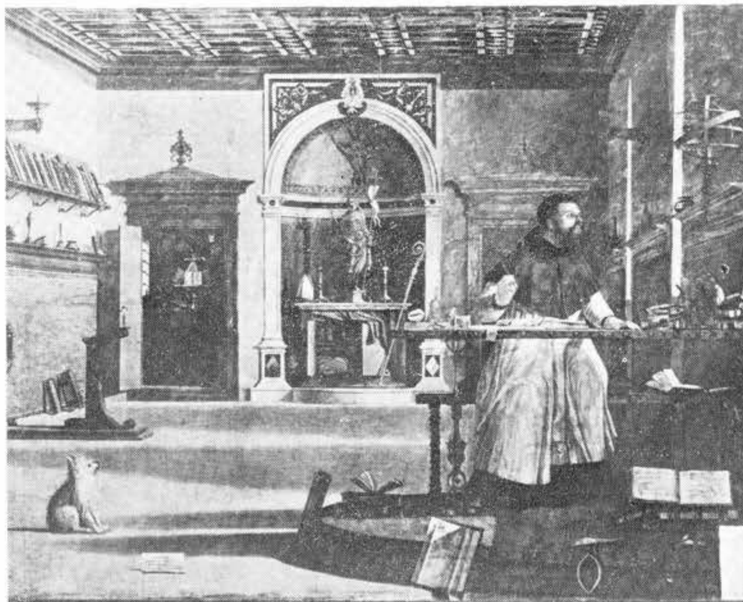


1. Imago Hominis (Evanghelistul Matei) Evangheliarul din Echternach, în jur de 750 Bibl. Națională, Paris



2. Andrea del Sarto *Madona cu Harpiile*, 1517 Galleria Uffizi, Florența

3. Vittore Carpaccio
Sfintul Ieronim, pe la 1502
San Giorgio degli Schiavoni, Veneția



4. Angelo Bronzino
Venus, Amor și Timpul, 1545 National Gallery, Londra

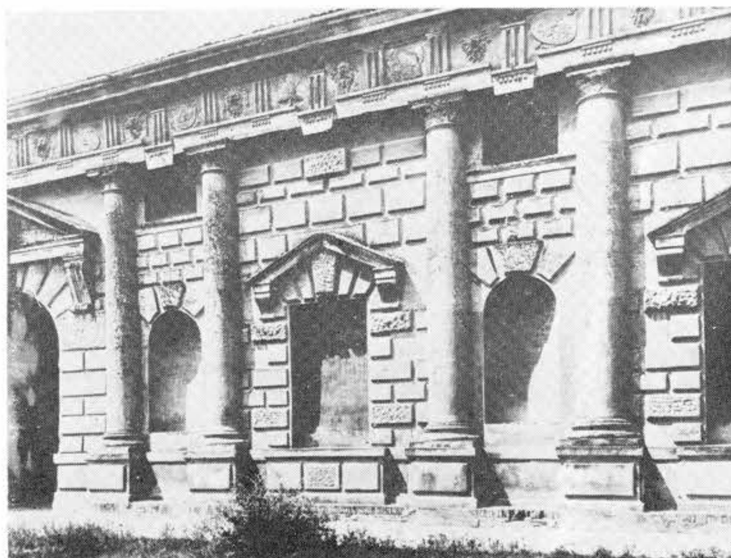




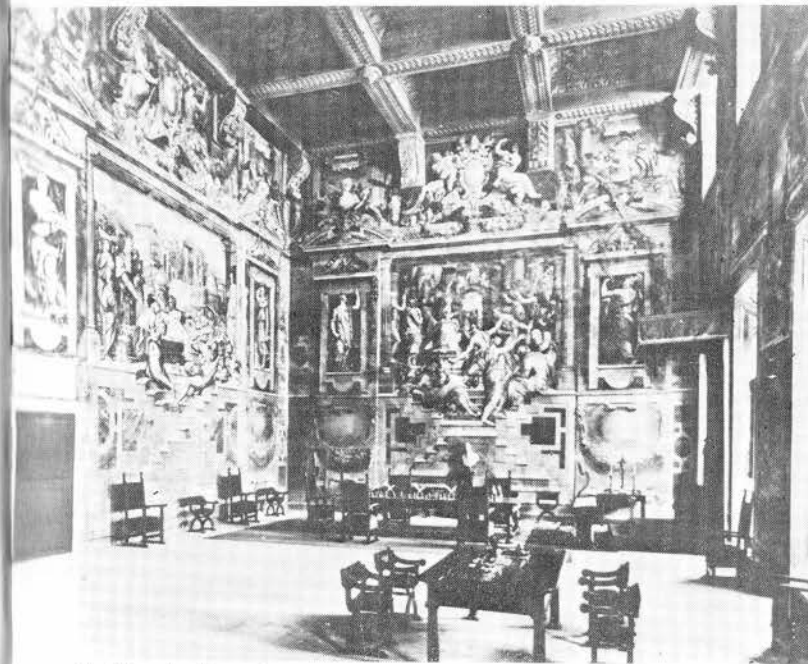
5. Jacopo Tintoretto
Rănirea Clorindei
R.I. Museum of art, Rhode Island School of Dessign, Providence



6. Francesco Mazzola Parmigianino *Madona cu gîtul lung*, pe la 1535/40 Galleria Pitti, Florența

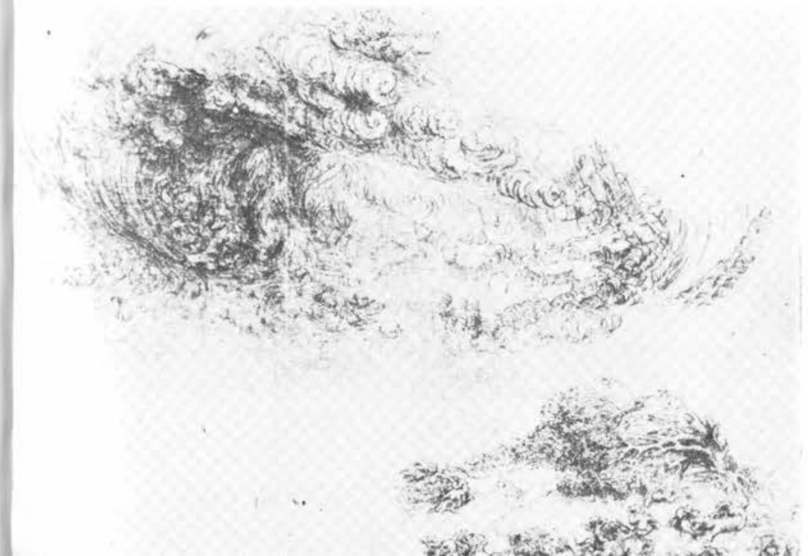


7. Giulio Romano
Curtea de la Palazzo del Tè din Mantova, 1526—35

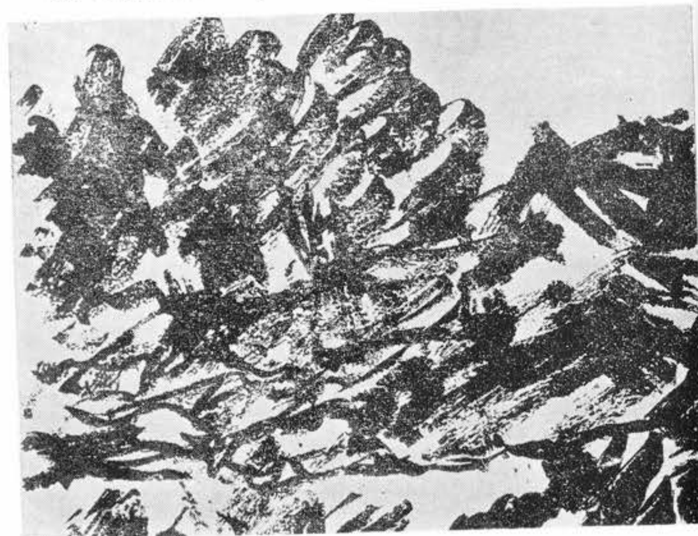


8. Giorgio Vasari
Salone dei cento giorni, 1546
Palazzo della Cancelleria, Roma

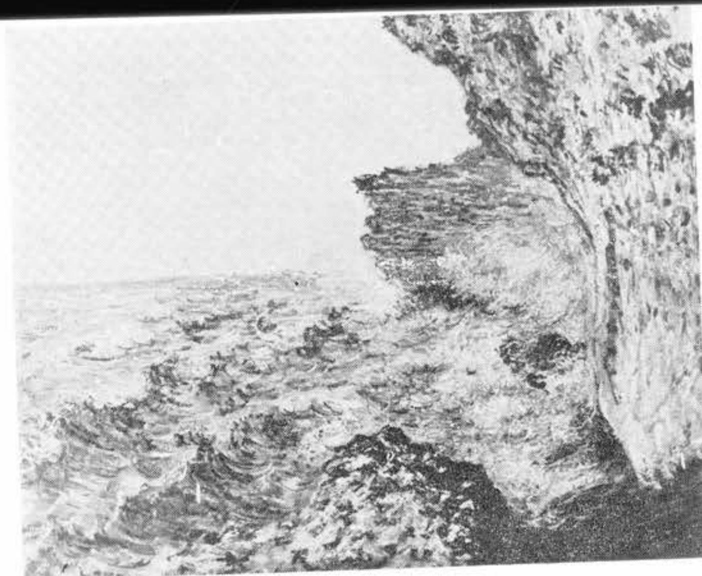
9. Leonardo da Vinci
Furtună și Apus, pe la 1514
The Royal Library Windsor (Cu permisiunea Maiestății Sale Regina Elisabeta II)



10. Alexander Cozens
A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape, Londra, 1785

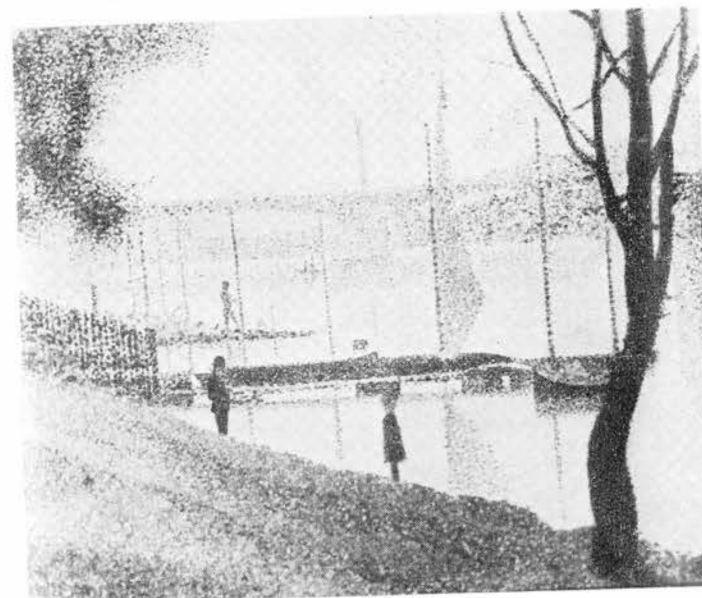


11. William Hogarth
Planșa II din *The Analysis of Beauty*, 1753
Detaliu



12. Claude Monet
Plajă stîncoasă la Etretat, 1881 (detaliu)
Staatsgalerie, Stuttgart

13. Georges Seurat
Podul de la Courbevoie, 1886
The Courtauld Collection, Londra





14. Paul Gauguin
Lupta lui Iacob cu îngerul, 1888
National Gallery of Scotland, Edinburgh

15. Vincent Van Gogh
Peisaj cu măslini, 1889
Col. John Hay Whitney, New York



16. Paul Cézanne
Cariera de piatră „Bibémus" 1895/99
(Locul unde se află necunoscut)





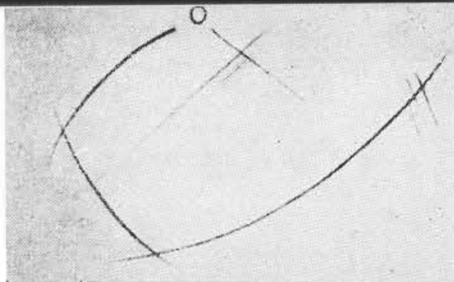
17. Pablo Picasso
Natură moartă cu chitară, compotieră și struguri
1922—1923
Col. particulară Londra



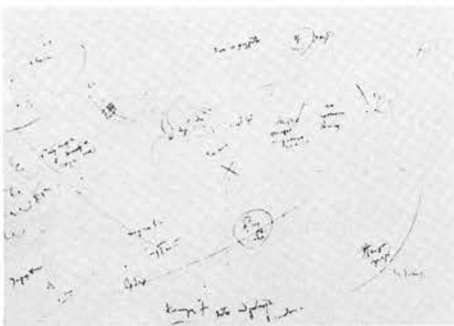
18. André Derain
Blackfriars Bridge Londra 1906
Museum of Modern Art, New York

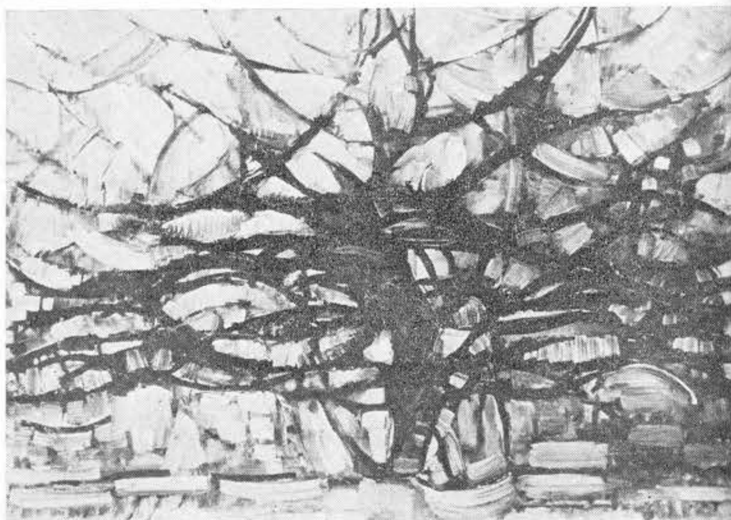
19. Richard Gerstl
Familia Schönberg, 1908 (Detaliu)
Col. Particulară, Viena





20. Wassily Kandinsky
Liniile principale ale compoziției VI, 1913
21. Wassily Kandinsky
Desen pentru compoziția VII, 1913





22. Piet Mondrian
Pom cenușiu, 1911
Gemeentenmuseum, Den Haag

5. Multiplicitatea conținuturilor obiectuale își găsește întruchiparea cea mai izbitoare în capetele compuse ale lui Arcimboldo. Pictorul alcătuiește părțile feței din obiecte: un spic slujește drept sprînceană, o pară drept nas, toarta unei căni ca deschidere a ochiului. Ne vine în minte discuția lui Don Quijote cu Sancho despre Mambrin, la care s-a referit Hauser: „Ceea ce ți se arată ca un lighean de bărbierit, îmi pare a fi coiful lui Mambrin, iar altcuiva îi va apărea drept altceva."

6. Depășirea „limitei esteticului", prin legarea „naturalului" (= a ceea ce e lipsit de formă) cu „artificialul", a „devenitului" cu „confecționatul". În cabinetele de artă și de miracole ale secolelor 16 și 17 erau arătate asemenea formațiuni hibride. „Pietre avînd forma mîinii" ,anume alese, erau prezentate în ferecături prețioase, lucrate artistic. În afară de acestea, se colecționau și mostre nemontate de minereu sau autentice „*objets trouvés*". (Schlosser menționează o bucată de lemn, care se transformase în piatră în momentul în care un țăran necredincios încercase să o despice.) În Franța, Palissy includea în tăvile și talerele sale imitația perfectă, tridimensională a unor animale și fructe. Că acest procedeu nu era limitat la „artele minore" ne-o dovedește indicația lui Kris cu privire la peșterile de tuf ale Renașterii italiene. Creatorii acestora urmăreau să scoată în evidență contrastul dintre o asemenea porțiune de „natură naturală" sălbatică, haotică și arhitectonica riguros concepută a ansamblului grădinii. În acest context se înscrie și așa-numita „pădure sfîntă" de la Bomarzo (în jur de 1560). Făpturi hibride răsar din mijlocul peisajului, pe jumătate făcute de mîna omului, pe jumătate fiind formațiuni ale naturii.

7. Înrudită cu această zonă a ambiguității este și „forma alterată". Prin această formulare Gombrich a vrut să desemneze intenția unor artiști de a surprinde și de a uimi prin „denaturarea și spargerea universurilor formale create de ei

înșiși". Palazzo del Té din Mantua, de Giulio Romano (început la 1526) prezintă pe fațada dinspre curte o serie de triglife ce par să alunece din cornișă. Artistul procedează astfel încît să coexiste diferite trepte ale desăvîrșirii formale. Acest motiv nu servește numai la crearea unei neliniști și a unui efect de înstrăinare. El are și menirea — întocmai ca și figura amintită din compoziția „*Madona*" de Parmigianino — să intensifice, asemenea unei includeri de natură străină *(capriccio)*, atenția noastră.

8. „Ceea ce încă nu a fost formulat este opus formei terminate într-o relație de contrast care neliniștește și captivează" (Gombrich). Ne referim prin intermediul acestei propoziții la trecerile dintre materia în stare brută și cea prelucrată artistic, respectiv la importanța crescîndă a torsului și fragmentului. Sclavii lui Michelangelo constitue în această privință cel mai bun exemplu. Aprecierea estetică tot mai mare de care se bucură ceea ce nu este terminat, aspect care ne-a preocupat atunci cînd am discutat trăsătura de penel lejeră a lui Tintoretto, se situează în acest context. Scriiturii „deschise" în pictură îi corespunde, *grosso modo*, piatra necioplită a sculptorului. Un contemporan a spus despre „*Sclavii*" lui Michelangelo din grădinile Boboli, că aceste statui sînt mai frumoase și mai impresionante în stare neterminată, decît ar fi fost, dacă maestrul le-ar fi terminat.

În dialogul dintre formele incipiente nedeslușite și formele finale desăvîrșite, dialog pe care Leonardo îl orientase în favoarea acestora din urmă, intervine acum o considerabilă creștere de prestigiu a treptelor premorfe. Michelangelo nu vede cîtuși de puțin polul opus al „ideii" artistice în materia brută, ci postulează o apropiere între acești doi termeni. Potențial, ideea e conținută în blocul de marmoră înainte ca artistul să fi pus mîna pe daltă:

Nu-ncape-n sculptor nici un gînd pe care
să nu-l cuprindă marmura-n prisosul,

ce zace-n ea; prin el desprinzi frumosul,
cînd mîna dă gîndirii ascultare.

Astfel, ideea sălășluiește în aceeași măsură în artist și în materialul său; actul de configurare este îndeplinit prin eliberarea unui miez din coaja sa, prin dezgolirea lui. De aceea, în forma artistică, „*non finito*" poate fi învecinat cu „*finito*", ceea ce e lipsit de configurare, ceea ce nu este încă formulat și poate să treacă în stare de alcătuire.

9. Pluralitatea stratificației materiale și „amestecul stilistic" formal își găsesc corespondența într-o pluralitate de sensuri ale conținutului. Tipurile iconografice sînt îmbogățite, devenind, de cele mai multe ori, mai complicate. Evenimentele sacrale sînt puse în legătură cu altele de natură profană. Prin meditații literare profunde și prin aluzii ezoterice se creează diferite planuri de conținut în cuprinsul uneia și aceleiași opere. Se ajunge la amestecarea sublimului cu ceea ce e obișnuit și cotidian, la o răsturnare a sferelor de rang ale conținutului. În compoziția „*Prăbușirea lui Icar*" de Bruegel (Bruxelles), personajul principal este de fapt un țăran care ară. El nici nu observă evenimentul datorită căruia tabloul poartă titlul pe care îl are. Acest eveniment se desfășoară, mic și întîmplător, în fundal. Tot astfel „*Isus ducînd crucea*" de Bruegel îl reprezintă pe Hristos pierzîndu-se în învălmășeala unei scene cu multe figuri. În cazul „*Naturii statice cu Isus la Maria și Marta*" de Pieter Aertsen (Kunsthistorisches Museum, Viena) nu e vorba numai de secularizarea scenei care e reprezentată în sensul picturii de gen, ci și de sufocarea ei în plenitudinea materială a naturii statice, fapt prin care devine mică și neînsemnată. În felul acesta ierarhia obiectuală este răsturnată. Genurile picturii se amestecă dînd naștere unor invenții subiective, de un efect surprinzător. Pe de-o parte, tema sublimă este deposedată de rangul ei spiritual central, e pusă într-un nou context, devenind parcă ceva uman și cotidian, pe de altă parte însă, ea dobîndește întunecime și capătă pluralitate de sensuri. Contem-

platorul stă în fața lui „*Icar*" de Bruegel, cum stătea Don Quijote în fața coifului lui Mambrin. Interpretarea mitologică nu este singura posibilă; ar putea fi vorba și de un om care se îneacă.

Oare ce i-a determinat pe manieriști să adopte un mod de configurare heteromorf? Nevoia de neobișnuit, dorința de a-și arăta măiestria artizanală? Plăcerea de a crea confuzie, orgoliul de a dispune de cele mai diferite niveluri ale creației? Sau îndoiala și scepticismul, insatisfacția visătorului cu privire la rezultatul la care a ajuns; neliniștea experimentatorului, care caută mereu noi combinații? Dar trebuie oare să punem întrebări, atunci cînd este vorba despre o nevroză colectivă? Unul dintre impulsurile esențiale rezidă desigur în cultul geniului. În măsura în care este slăvită genialitatea omului creator, a lui *divino artista*, iar criteriul acordării acestei calități îl constituie puterea de invenție formală, nu poate să existe, dacă luăm lucrurile exact, nimic definitiv, nici un *absolutum*, căci caracteristică geniului este tocmai dorința de a îmbogăți și de a adînci ceea ce a cîștigat. Avem aici de-a face cu acea neliniște căutătoare a marilor maeștri — însușire preamărită de contemporani — și care nu se oprea nici în fața celor mai înalte zone ale demnității formei, nici în fața idealului frumuseții „clasice". Operele tîrzii, manieriste, ale lui Rafael și Michelangelo pot fi invocate drept mărturie.

Iată situația căreia trebuie să-i facă față succesorii. Impovărați de o știință formală aproape enciclopedică, ei vor să se cramponeze de modelele cu autoritate, dorind însă în același timp să-și demonstreze libertatea prin faptul alegerii subiective. Giordano Bruno, filozoful contemporan manieriștilor, încearcă să depășească dualismul situării între reprezentarea subiectivă și regula obiectivă prin faptul că lasă decizia pe seama insului: „Reguli adevărate există numai în măsura în care există artiști adevărați". Formularea pe care avea s-o dea mai tîrziu Kant nu sună mai puțin lapidar: „Geniu este acel talent (dar al naturii), care instituie regula în artă". E drept că urmează

limitarea antimanieristă: „Geniul este acea predispoziție sufletească prin care natura îi dă artei regula". Tocmai această dependență față de contemplarea naturii era tăgăduită de manieriști. Ei „au stricat arta, renunțînd la studiul naturii, prin manieră, sau, ca să spunem așa, prin ideea fantastică, bazîndu-se pe practică și nu pe imitație" (Bellori, 1672). În această tendință de a produce artă pe baza artei se ascunde o trăsătură cu siguranță nouă și bogată în consecințe. Este vorba de diminuarea autorității universului dat prin experiență, ca urmare a predilecției manifeste pentru depărtarea de natură. Tocmai legarea zonelor încă neformulate de ceea ce a fost configurat duce la accentuarea acesteia din urmă.

Aceeași conștiință artistică, ce dorește să-și lărgească continuu spațiul acțiunii, ia act de caracterul provizoriu și de relativitatea oricărei realizări. Riegl a formulat acestea în felul următor: „Înainte arta apărea contemporanilor așa cum era. Ca fiind întotdeauna ceva absolut necesar. Acum ea este obiectul unei opțiuni estetice". Artiștii „vor să instituie reguli, ei nu instaurează însă decît ce li se pare lor a fi just; așa a rămas pînă în ziua de azi. Artiștii încep să înțeleagă ei înșiși că frumosul e relativ. Iată una dintre cele mai caracteristice, dar și cele mai îndoielnice trăsături ale vieții artistice moderne". Atari propozițiuni au fost scrise în primul an al secolului nostru.

Acesta este indisolubilul dualism al voinței manieriste de artă: teoreticienii ei predică posibilitatea de sistematizare a creației artistice, dar se sprijină în același timp și pe forța vizionară, irațională a imaginației, sau pe posibilitățile acelui „*capriccio*", „*che non habbia l'essere fuori del proprio intelletto*" (Comanini, 1591). Ei instaurează dogme formale și refuză, în același timp, regulile matematice. Riegl a caracterizat astfel această stranie ezitare între convenție și invenție: „Subiectivismul reclamă academicul, oricît de paradoxal ar suna această afirmație",

Panofsky spune cu privire la același lucru: „Aceeași perioadă, care apără cu atîta curaj libertatea artistică de tirania regulilor, face din artă un cosmos organizat rațional, ale cărui legi trebuie să fie cunoscute chiar și de către cel mai talentat, putînd fi cunoscute în același timp chiar și de către cel mai netalentat".

În această situație ni se înfățișează scepticismul expectativ al unei conștiințe artizanale foarte evoluate, care, luînd în considerație multiplele niveluri formale ce-i stau în față, va fi confruntată cu convingerea că orice alfabet este artificial, avînd doar valabilitate relativă, și respectiv, o valoare de circulație relativă. Nu mai există deci piedici în calea inventării unor mijloace de limbaj mereu și mereu noi. Urmarea acestui fapt este pluralismul formal și cel de idei. *Orice realitate artistică devine una din rîndul celor multe posibile*. Această folosire liberă, subiectivă a datelor experienței și a mijloacelor de limbaj se justifică pe baza „reprezentării interioare". Investit cu această libertate, artistul se supune, la rîndu-i, unui imperativ: opera sa nu trebuie să fie imitație și nici înnobilare a naturii, ci produsul puterii de imaginație. Astfel ni se propune renunțarea la acel „tu trebuie să faci", — care-și primește orientarea în funcție de criterii obiective — și întoarcerea către acel „tu trebuie să faci", dictat de necesitatea interioară. Aici puterea de imaginație intră în joc într-o măsură decisivă.

Deocamdată însă, această subiectivitate a artistului, oricît de modernă ar părea ea, se simte încă legată de instanțe mai înalte, preexistente. Astfel de pildă Michelangelo, influențat de gîndirea neoplatoniciană, va considera că frumusețea este o reflectare a dumnezeiescului în lumea materială. Pe baza acestei convingeri, pluralismul diferitelor niveluri ale stilului capătă o profundă justificare metafizică: el desemnează diferitele întruchipări ale ideii de frumusețe. Orice frumusețe fizică nu este prin urmare decît simbolul unei frumuseți spirituale. Cum însă ideea de frumusețe este mai presus de oricare dintre materializările

ei, în cele din urmă e pusă la îndoială reprezentarea desăvîrșirii formale în genere. În aceste condiții, a crea nu înseamnă numai a da realitate unui conținut ideal, ci înseamnă în același timp a-l face să-și piardă din subtilitate. Și de aici se poate desluși conținutul de sens al lui *„non finito"*.

Cei doi teoreticieni ai manierismului tîrziu, Lomazzo și F. Zuccaro, au accentuat și mai mult conținutul mistic de bază al acestor idei și l-au pus sub semnul iraționalismului. În concepția lui Lomazzo, reprezentarea spirituală *(disegno interno)* precede realizarea materială. El o deduce de la Dumnezeu, a cărui față emană frumusețe. Acesta este de fapt izvorul, din care se adapă artistul. Datele lumii perceptibile trec pe planul al doilea. „Nu percepția senzorială stă la baza formării ideilor, ci aceasta din urmă pune în mișcare — cu ajutorul puterii de imaginație — percepția senzorială" (Panofsky). Reprezentarea interioară e stăpînă pe experiența exterioară senzorială. Cu văzul interior, cu ochiul spiritului, artistul vede imaginile originare, esențele.

În felul acesta, teoria de artă a manierismului încearcă să absolve puterea de imaginație de acuzația de a fi instrumentul subiectivității arbitrare și să o pună sub oblăduirea divinității. Reprezentanții acestei teorii sperau să stabilizeze și să justifice astfel relația inconstantă, dificilă și nesigură a subiectului cu lumea lucrurilor. În fața reproșului cu privire la faptul că artistul ar deforma realitatea, se afirmă că el nu imită un obiect oarecare, ci esența lui; sau, mai bine-zis, felul cum își imaginează această esență.

Ni se pare de-a dreptul de prisos să analizăm mai detaliat, în acest stadiu al investigației de față, raportul dintre arta manieriștilor și cea a secolului nostru. Argumentele care s-ar putea aduce într-o asemenea discuție — pluralitatea formală, materială și de conținut — sînt cunoscute.

Prezența lor a putut fi simțită, credem, în rîndurile acestui capitol. Iar exemplele menționate au fost destul de concludente.

Dealtfel, noi sîntem mai prudenți și mai reținuți în aprecierea acestor relații decît primul diagnostician care le-a identificat: Max Dvořák. Acesta a comparat, în 1920, „haosul aparent" al secolului 16 — secol postclasic — cu înnoirea spirituală și artistică a propriei sale epoci. În aceeași măsură însă, nu ne putem decide să interpretăm manierismul — în acord cu A. Hauser — ca expresie a unei teribile conștiințe a catastrofei și a propriei lipse de vlagă. Forța de ofensivă istorică a acestei perioade de interregnum care a fost, pînă la urmă, înlocuită de baroc, nu trebuie nici tăgăduită și nici atenuată. Cu puterea unei „teribile disturbațiuni" (Dvořák) manieriștii au proclamat dreptul creatorului la „pluralitatea de sens" — într-o lume care de-abia începuse să-și întemeieze în mod optimist exigențele artistice pe „univocitatea" tendinței imitative. Așadar într-o lume care s-a ales, de pe urma acestei avalanșe a impulsului de autoproblematizare a voinței de artă, cu o iritare, „ale cărei urmări nu au încetat niciodată". E drept că simptoamele amintite pluralismul material, formal și de conținut, etalate între polii rigorii formale și lipsei de formă, ca și pretenția de sesizare a esențelor, toate acestea nu ne trimit numai în viitor, către secolul 20. Pentru a înțelege această apropiere nu este necesar să amintim, ca fenomene paralele, disarmoniile și spaima în fața lumii și a vieții, ce ne sînt familiare și prin contactul cu arta și teoria de artă a Evului Mediu. În acest caz ele sînt semne ale unei năzuințe artistice de natură simbolică. Deosebirea esențială este, desigur, evidentă: multiplele disponibilități ale manierismului sînt conduse, verificate și dozate de o conștiință eminamente artistică, care vrea să-și instrumenteze prin aceste demersuri propria ei capacitate de autoanaliză și de autoreprezentare.

MARELE REALISM ȘI MAREA ABSTRACȚIE

Într-un context anterior, schema celor trei niveluri stilistice fusese prezentată ca indicator de direcție către problemele secolului nostru. Încercînd acum să îndeplinim această promisiune, ne propunem în același timp să căutăm puntea de legătură dintre libertatea de opțiune a manieriștilor și „formele simbolice" ale artei secolului nostru. Vom găsi cea mai directă cale în ideile formulate de Kandinsky în 1912 în „Cu privire la problema formei". Ele marchează întreaga rază de acțiune pe care se desfășoară, de acum mai bine de jumătate de secol, „arta modernă". De data aceasta, polii extremi nu se vor mai numi idealism și naturalism, căci va fi vorba despre marea abstracție și marele realism. Pasajele esențiale ale acestei declarații de principiu merită să fie citate.

„Aceste caracteristici ale unei mari epoci spirituale ... le găsim în arta prezentului. Și anume: (1) o mare libertate, care unora le pare nelimitată și care (2) face să fie simțit spiritul, pe care (3) noi îl vedem relevîndu-se cu o putere deosebit de mare în obiecte și care (4) va folosi treptat toate domeniile spirituale drept instrument și a și început să le folosească, de unde (5) el își va crea pentru fiecare domeniu spiritual, deci și pentru arta plastică (în special pentru pictură) multe mijloace expresive (forme) singulare și cu aspect de grup și (6) căruia îi stă azi la dispoziție întregul depozit de rezerve; adică se folosește *orice fel de materie*, de la cea mai « dură » pînă la cea care trăiește doar în două dimensiuni (abstractă) ca element formal".

Acestei proclamații, Kandinsky îi adaugă o serie de precizări importante:

„ad 1) În ceea ce privește libertatea, aceasta își găsește expresia în tendința de eliberare de formele care își întruchipaseră propriul lor țel, adică de vechile forme și în tendința de a crea forme noi, infinit mai diverse.

ad 5) În arta plastică (îndeosebi în pictură) găsim astăzi o mare bogăție de forme... Marea diversitate a acestor forme ne permite totuși să ghicim lesne tendința comună. Și astfel e suficient dacă spunem: totul e permis. Căci ceea ce e permis astăzi tot nu poate fi depășit. Ceea ce este interzis astăzi, rămîne în picioare, de neclintit.

ad 6) Formele de întruchipare, pe care spiritul le smulge din depozitul de rezerve, pot fi ordonate cu ușurință între doi poli. Aceștia sînt:

1) marea abstracție,

2) marele realism.

Acești doi poli deschid două căi, care duc în cele din urmă la un țel comun. Între acești doi poli se situează multe combinații între diferitele acorduri dintre abstract și real. Aceste două elemente au fost întotdeauna prezente în artă. Ele au fost denumite « artisticul pur » și « obiectualul ». Cel dintîi se exprima prin cel de-al doilea, pe cînd cel de-al doilea îi slujea primului. Era o balansare multiplă, care părea să-și caute, ca un ideal suprem, echilibrul absolut.

Se pare că astăzi acest ideal nu mai constituie un țel, că a dispărut pîrghia ce susținea talerele balanței și că aceste două talere vor să-și ducă existența ca entități de sine stătătoare, independente una de alta. Dar și această spargere a balanței ideale e considerată « anarhie ». Se pare că arta a pus capăt plăcutei întregiri a abstractului prin obiectual și invers. Pe de-o parte, abstracțiunea își pierde sprijinul cu sens de diversificare venit din partea obiectualului și contemplatorul se simte plutind în aer. Se spune: arta își pierde pămîntul de sub picioare. Pe de altă parte, obiectualului i se răpește nota de idealizare cu înțeles de diversificare a abstractului (așadar elementul artistic) și contemplatorul se simte țintuit de pămînt. Se spune: arta își pierde idealul.

Marele realism despre care vorbim aici este tendința — acum incipientă — de a îndepărta din

imagine artisticul exterior și de a întruchipa conținutul operei prin reprezentarea simplă (« non-artistică ») a obiectului brut. Marele opus al acestui realism este marea abstracție, care constă în tendința de a elimina aparent în întregime obiectualul (realul) și care caută să întruchipeze conținutul operei în forme « nemateriale »".

Kandinsky îi recunoaște pictorului „posibilitatea principială de a alege în mod subiectiv gradul de realitate" (Dvořák); mai mult chiar: el îi permite „multe combinații ale diferitelor acorduri dintre abstract și real". Cum aceste acorduri se aplică oricărui fel de materie, chiar și celei mai dure, ele se înfățișează ca întrepătrunderi ale mijloacelor de creație, și respectiv ale straturilor de realitate bidimensionale și tridimensionale. Am întîlnit asemenea licențe și înainte, în arta Evului Mediu și a interregnului manierist. În ambele cazuri ele erau legate de reprezentări simbolice de factură neoplatoniciană, de idealul contemplării esențelor. Universul senzorial era conceput ca metaforă a realității supranaturale și de aici se deducea funcția mijlocitoare a artei. Căci: „sufletul nostru nu poate să se înalțe direct la realitatea invizibilului, în afară doar dacă a fost educat prin contemplarea vizibilului și anume, în așa fel încît să recunoască, în formele vizibile,simbolurile frumuseții nevăzute. Cum însă frumusețea lucrurilor vizibile e dată prin formele lor, frumusețea invizibilă poate fi demonstrată, în mod corespunzător, prin formele vizibile, deoarece frumusețea vizibilă este copia frumuseții nevăzute" (Hugues de St. Victor).

Kandinsky este și el de părere că menirea artistului este de a exprima spiritualul. Această spiritualitate poate fi întruchipată sensibil cu ajutorul diferitelor „forme de întrupare pe care spiritul le smulge din fondul de rezerve al materiei". În mod asemănător, teoria artistică a manieriștilor, spiritualizată prin neoplatonism, considera diferitele trepte formale de materiali-

zare, ca fiind forme de întruchipare ale ideii, şi respectiv, ale unui „*disegno interno*".

Concepţia medievală aşeza diferitele niveluri într-o ordine ierarhică; frumuseţea vizibilă e de factură multiplă, cea invizibilă e simplă. Înălţîndu-se către esenţe, cunoaşterea se constituie ca un demers abstractizant, sau, mai bine-zis: procesul de abstractizare, care porneşte de la multiplicitate şi tinde spre simplitate, aduce cu sine un spor de limpezime spirituală. Această viziune a abstracţiei ca înălţare persistă în formă secularizată în teoria celor trei niveluri stilistice: „simpla imitare a naturii" ocupă treapta cea mai de jos, „stilul" se află pe cea mai înaltă, deoarece el se bazează „pe cele mai profunde temeiuri ale cunoaşterii, pe esenţa lucrurilor, în măsura în care ne este permis să o percepem în formele vizibile şi palpabile" (Goethe).

Încă din timpul manierismului se schiţează unele îndoieli cu privire la perfectibilitatea actului de configurare artistică. Într-unele cazuri, în locul formei „desăvîrşite", se preferă nedesăvîrşitul, căruia i se alătură ceea ce încă nu a fost formulat. Putem vedea aici primele începuturi ale unei nivelări formale, progresive. Această nivelare se extinde şi asupra conţinuturilor de semnificaţie. Sînt deci începuturile unui proces, pe care avea să-l desăvîrşească Kandinsky, proclamînd valabilitatea egală a celor doi poli; a marii abstracţii şi a marelui realism. Goethe şi adepţii idealului clasic de frumuseţe văd simpla imitaţie şi stilul într-o perspectivă valorică ascendentă; din punctul lor de vedere, stilul reprezintă cea mai înaltă realizare artistică şi în acelaşi timp cea mai înaltă realizare de cunoaştere. Kandinsky aduce revalorizarea „marelui realism". În terminologia tradiţională, am putea spune, el se pronunţă pentru egalitatea valorică a nivelului idealist cu cel naturalist şi evită discriminarea „combinaţiilor" situate între ele. În viziunea sa, cei doi poli „deschid două căi, care duc, în cele din urmă, către un ţel comun". Între ei se găsesc nenumărate posibilităţi ale „acordurilor dintre abstract şi real". Iată acea zonă de neliniştit romantism, favorabilă amalgamărilor, zona de mijloc a „manierei", atît de frecventată în secolul nostru.

Se cuvine să arătăm aici că marelui realism, dominat de obiectual, îi va fi corespunzător, într-o măsură considerabilă, domeniul „simplei imitaţii"; pe cînd marea abstracţie a lui Kandinsky nu poate fi limitată cîtuşi de puţin la „stil", adică la nivelul rigorii formale. Ea cuprinde întreaga sferă a „artisticului pur". Această sferă se extinde — Kandinsky ne-o dovedeşte cu propriile sale „Improvizaţii" cu caracter dramatic — şi asupra formelor lipsite de formă, care provin dintr-o anumită ipostază a tendinţei imitative. Atunci cînd, în jurul anului 1910, Kandinsky şi-a elaborat teoriile, el era destul de bine orientat cu privire la scena artistică europeană — cubiştii în Franţa, expresioniştii în Germania — pentru a-şi da seama de faptul că posibilităţile nivelurilor stilistice îndepărtate de natură, cuprind atît domeniile rigorii formale geometrice, cît şi cele ale unei spontane lipse de formă. „Artisticul pur se manifestă în ambele direcţii şi nu ne va fi greu să recunoaştem aici două filiere morfogenetice. Varianta rigorii formale a artisticului pur începe cu acele devieri în sfera „stilului", pe care le-au încercat manieriştii (Bronzino). Acestora li se reproşa faptul că fac din invenţia formală un scop de sine stătător. Cealaltă variantă, care lucrează cu scrierea deschisă, este la rîndul ei o ramificaţie, plecînd, de data aceasta, de la simpla imitaţie. Una dintre direcţiile imitaţiei (Carpaccio) se străduieşte în continuare să păstreze acea obiectivitate, care lipseşte „obiectul de idealizarea diversificatoare prin abstract" (Kandinsky), pe cînd cealaltă tinde la deschiderea scriiturii către domeniul improvizaţiei schiţate (Tintoretto).

Ceea ce deosebeşte prin urmare concepţia lui Kandinsky de cea ierarhică a lui Goethe, este afirmaţia că marele realism şi marea abstracţie sînt egale în rang. O asemenea afirmaţie nu o poate face decît acela, pentru care aparenţa

exterioară a lucrurilor nu reprezintă nici un fel de simptom al valorii sau al demnității. Pentru el orice obiect, orice formă nu este valoare materială în sine, ci un *semn*. Tocmai de aceea, Kandinsky poate cuprinde orice obiect tridimensional și orice formă aflată în stadiu incipient — oricît de abstractă ar fi ea — în contextul de semnificații al operei sale. Pentru reprezentantul clasicismului, în schimb, aparența exterioară are valoare determinantă pentru ordinea ierarhică spirituală; Apollo este mai frumos decît un țăran olandez și din această cauză îi este superior din punct de vedere spiritual. De asemeni o reprezentare istorică este mai importantă decît o scenă de gen. O asemenea concepție postulează existența unui con de semnificații vertical. Acesta e dedus pe baza materiei. La Kandinsky subzistă în schimb unul orizontal, prin care s-ar dori ca materia să se facă transparentă. Dat fiind faptul că marele realism și marea abstracție sînt considerate egale în rang, piramida valorilor, pe care clasicii de la Weimar au căutat, încă o dată, să o impună, va fi nivelată.

În 14 septembrie 1797 Schiller îi scrie lui Goethe: „Și această rătăcire a artiștilor plastici din ultima vreme își găsește o explicație satisfăcătoare în ideile noastre cu privire la poezia realistă și cea idealistă și îmi confirmă din nou justețea acestor idei. Eu văd lucrurile în felul următor: două sînt cerințele pe care trebuie să le îndeplinească poetul; el trebuie să se înalțe deasupra realului și trebuie să rămînă în cuprinsul senzorialului. Unde ambele sînt legate, avem de-a face cu arta estetică. Dar, într-o natură nefavorabilă, lipsită de formă (!) el lesne va părăsi, odată cu realul, și senzorialul, devenind idealist, sau, dacă mintea sa este slabă, chiar fantast. Sau, dacă va rămîne, și va trebui să rămînă, determinat de natura sa, în senzorial, el se va opri cu plăcere și la real, devenind realist în sensul restrîns al cuvîntului, iar dacă fantezia îi lipsește cu desăvîrșire, va fi servil și comun. În ambele cazuri deci, el nu va fi estetic. Operația

cea grea este reducția formelor empirice la cele estetice și aici va lipsi de obicei fie trupul, fie spiritul, adevărul sau libertatea. După părerea mea, modelele antice aduc, mai presus de toate, folosul de a înfățișa natura empirică redusă în prealabil la cea estetică și de a putea oferi, după ce au fost studiate profund, indicații cu privire la însuși procesul acestei reducții.

Disperat din cauza neputinței sale de a fi în stare să reducă natura empirică, ce-l înconjoară, la natura estetică, artistul timpurilor mai noi, înzestrat cu spirit și cu o vie putere de imaginație, preferă să o părăsească cu totul pe cea dintîi și apelează la ajutorul fanteziei împotriva empiriei, împotriva realității. El conferă astfel operei sale un conținut poetic, fără de care aceasta ar fi deșartă și săracă, deoarece îi lipsește acel conținut, care trebuie extras din profunzimea obiectului".

Aici este de asemenea vorba despre simplă imitație, manieră și stil, cu toate că Schiller folosește alți termeni. Iar unele dintre observațiile sale ar putea fi adresate manieriștilor. Orientîndu-se după aceleași coordonate, sentința lui Goethe este mai tolerantă decît cea a lui Schiller. Pornind de la recunoașterea — e drept, reținută — a manierei, Goethe intuiește posibilitățile secolului ce avea să vină. Menționînd acest fapt, nu trebuie totuși să pierdem din vedere că Goethe folosește, o dată în plus, ipotezele stilistice ale retoricii antice: el parafrazează cele trei niveluri ale stilului, care în Renaștere se numeau *alto*, *mediocre* și *basso* (Michelangelo), iar la scriitorii clasici *style sublime*, *style mediocre* și *style simple*. Prin ordinea ierarhică pe care o susține, Goethe caută să indice domeniile de conținut ce corespund fiecărui nivel stilistic. De aici putem deduce o înrudire cu ierarhia valorilor postulată de clasiciști; ca exponent al acestora, noi l-am citat pe Reynolds.

Valoarea diagnosticului pus de Goethe nu constă în faptul că reprezintă o luare de atitudine avangardistă în favoarea artei viitorului, ci în evaluarea justă a cîmpului de tensiuni în care

avea să se desfășoare arta plastică a secolelor 19 și 20. Nu trebuie să omitem nici constatarea că această analiză are în vedere în primul rînd primejdiile și nu cîștigurile legate de noul spațiu de acțiune.

RECAPITULARE

Această retrospectivă a avut ca scop să demonstreze continuitatea unor probleme artistice și ale unor posibilități de exprimare, a căror integrare a luat forme deosebit de radicale în secolul nostru. Cine susține că în secolul 20 spectrul posibilităților situate între rigoarea formală și lipsa de formă, între stil și imitare, *„sprezzatura"* și *„furore dell'arte"*, a fost lărgit excesiv, face o constatare justă. Dar de fapt, din punct de vedere istoric, atinge doar problema unor deosebiri de grad, nu de natură principială, între secolul nostru și al 16-lea sau al 17-lea. Continuitatea nu presupune stagnare sau repetiție. În cursul dezbaterii neîntrerupte a unor ansambluri de probleme artistice pot și trebuie să intervină mereu noi schimbări de accent și încercări de expansiune. Prin urmare, faptul că în decursul secolelor, limitele acțiunii artistice au fost împinse tot mai mult în spații extreme, a fost inevitabil. Rezultatul acestui proces a fost că, în cele din urmă, s-a trecut, prin „marea abstracție", la autoreprezentarea mijloacelor formative fără implicarea „obiectualului", iar pe de altă parte s-a renunțat, prin „marele realism" la actul imitativ al pictării, punîndu-se în locul lui însuși obiectul tridimensional (il. 12 vol. II). Bineînțeles că, odată cîștigate aceste noi zone de graniță, și domeniul de mijloc, cel al „manierei" a cunoscut o extindere aproape nelimitată a cîmpului său variabil. Discutarea caracterului de realitate al artei în Evul Mediu, în Renaștere și în perioada interregnului manierist a avut ca scop să asigure acestei constatări perspectivele istorice necesare. S-a putut constata că procesul de radicalizare și de polarizare a conți-

nuturilor formale și obiectuale, care este caracteristic pentru arta modernă, are o lungă istorie. Nu putem înțelege acest lucru, decît orientînd analiza asupra miezului problematicii artistice, fără a ne opri la compararea unor simple aspecte formale exterioare — un Kandinsky turbulent cu un Tintoretto. Trebuie să ne obișnuim cu faptul că demersul artistic nu poate fi despărțit de procesele spirituale, că trebuie conceput, în esența sa, ca *dialog spiritual* cu „lumea" și conținuturile ei. Această afirmație este valabilă, în mod cu totul special, și fără condiționări, pentru exigențele spirituale ale artei simbolice și într-o mai mică măsură pentru arta de esență imitativă. Acesteia din urmă, accesul la cele mai înalte trepte ale cunoașterii îi este refuzat cu aroganță de către concepția raționalistă despre lume pe care o slujește. De fapt, o asemenea imagine a lumii nu este în stare să sesizeze în toată plenitudinea sa actul specific de cunoaștere a lumii pe care îl reprezintă opera de artă. Ceea ce se explică prin faptul că vede „scopul" artei doar în întrecerea ei cu universul percepțiilor și consideră rezultatele dobîndite, în cel mai bun caz, ca ținînd de o *„gnoseologia inferior"*. Reprezentările „clare" ale rațiunii ar fi, prin urmare, superioare celor „confuze" ale simțurilor și nu e de mirare că doctrina clasicizantă a căutat să remedieze această „lipsă" prin raționalizarea și intelectualizarea actului de creație.

Alta este situația în cazul conținutului de cunoaștere al artei simbolice. Simțindu-se îndreptățită să contemple esențele, această artă nu are nevoie de cîrjele rațiunii. Astfel, în Evul Mediu arta nu era slujnica filosofiei, ci se situa mai presus de aceasta. „Din momentul în care contemplarea a fost considerată ca fiind cea mai deplină cunoaștere, acțiunea de cunoaștere prin opera de artă era superioară celei rezultate din gîndirea discursivă. A fi purtătoare de sens nu era deci pentru opera de artă un neajuns, ce rezulta din amestecul compromițător al unor elemente eterogene, cum ar putea fi pentru noi, care, de la

Baumgarten încoace, ne-am obişnuit să distingem perfecţiunea „estetică" de cea „logică". Dimpotrivă, perfecţiunea inerentă artei o face să fie o formă mai deplină şi mai înaltă a cunoaşterii, decît este cunoaşterea discursivă. Lipsa unei delimitări între filosofie şi artă, s-a dovedit deci a arăta în fond superioritatea artei faţă de filosofie" (Assunto). Ne putem permite oare să comparăm situaţia artei dintr-o epocă „preştiinţifică" cu cea din prezent? Se pare că da, în măsura în care, mai nou, arta şi filosofia se depărtează de modelele de gîndire logic-raţionaliste. În felul acesta, este cu totul logic, ca astăzi să se revendice din nou pentru opera de artă rangul unei realizări spirituale de sine stătătoare, care să fie în stare să înlesnească elucidări nemijlocite, intuitive.

Dacă cum am văzut, pluralitatea materială, formală şi de conţinut a artei medievale includea, în germene, polaritatea rigorismului formal şi a lipsei de formă. Limitat în timpul Renaşterii la lumea perceptibilă, acest spectru al variaţiilor şi-a cîştigat mai tîrziu un nou spaţiu de acţiune; universul concepţiei artistice conştiente de sine, care permitea, pentru prima dată, desfăşurarea mijloacelor formale de limbaj pe diferite niveluri. Acest pas i-a permis artistului să-şi afirme subiectivitatea în alegerea posibilităţilor formale, în mai mare măsură decît pînă atunci. Abia acum el era pus în situaţia de a se decide pentru valoarea de sine stătătoare, severă şi obiectivă, a formei (în sensul doctrinei idealiste) sau pentru autoreprezentarea subiectivă a scriiturii deschise. Eliberîndu-se de conceptul de formă îngust şi dogmatic al clasicizanţilor, am putea spune că această tensiune se naşte între rigoarea formală şi „forma lipsei de formă", înţelegînd prin ultimul termen tocmai ceea ce Ruskin numea „*confused modes of execution*". Este important să ţinem seama, în acest context, de faptul că o asemenea relaţie dialectică a fost sesizată exact în momentul în care reflecţia artistică a fost orientată asupra idealului formei bune, desăvîrşite. Ideile lui Leonardo cu privire la formele în naştere şi formele finale precum şi multe dintre desenele sale (il. 9), dovedesc acest lucru.

Prin urmare, forma va fi de acum înainte ceea ce artistul este în stare să elaboreze pe baza confruntării sale cu vocabularele ce i se oferă. Conform acestei sentinţe, orice conţinut obiectual poate fi transpus în diferite conţinuturi formale şi artistul alege, din întregul spectru variabil ce-i stă la dispoziţie, sistemele şi registrele care îi sînt convenabile. Luarea în posesie şi transformarea în sens personal a universului formal şi tematic constituie, de la sfîrşitul Renaşterii încoace, o preocupare în cadrul discuţiilor despre artă. Ceea ce îşi poate dovedi în diferite chipuri caracterul de legitimitate: şi anume, invocîndu-se cunoscutul „*furore dell'arte*", declarîndu-se că se dă ascultare unei necesităţi interioare, lăudîndu-se cu „*sprezzatura*" unui temperament calm sau justificîndu-se prin „reprezentarea interioară".

Într-o mînuire liberă a conţinuturilor formale se ascunde primejdia atrofierii conţinuturilor obiectuale. Dar această „primejdie" nu va fi resimţită ca atare decît acolo unde artistului i se pretinde imitarea. Artistul care se sustrage acestei obligaţii neglijează sarcinile didactic-informative ale artei şi orientează atenţia contemplatorului „doar asupra artei" (Sulzer). Simplificînd, vom spune că o asemenea deviere poate fi de două feluri. Scriitura schiţată, ce se justifică prin „*sprezzatura*" sau „*furore dell'arte*", va manifesta preferinţă pentru „cifrul" mobil, nu pentru reprezentarea conformă, detaliată. Într-un asemenea caz, penelul se va ataşa doar în treacăt de conţinuturile obiectuale — aşa cum ne-a arătat-o exemplul lui Tintoretto — ba chiar va distrage atenţia din preajma acestora. Cu toate că e călăuzită de năzuinţa de a da subiectului tratat farmecul mişcării şi al vieţii, acţiunii de „*abbozzare*" (= a trata în linii mari, a schiţa) îi este inerentă tentaţia de a părăsi contextul obiectual şi de a încerca posibilităţile independenţei formale. E tocmai ceea ce vrea să specifice Reynolds,

citînd din Shakespeare „*a tale told by an ideot, full of sound and fury, signifying nothing*". Dar și idealismul sever al liniei are portițele lui de scăpare pentru cel ce vrea să se abată de la regulă și să se mulțumească cu contopirea fără fisuri a formelor artistice și naturale. Pentru a vorbi ca Schiller, vom spune că, în acest caz, formele empirice sînt transformate în mod provocator în forme estetice. Astfel, artistul acceptă încorsetarea ritmică prin anumite scheme lineare și neglijează, prins de mișcarea autonomă a liniei, conținutul formal. În germene, o astfel de atitudine s-a putut constata la Bronzino. In ambele situații, aici ca și în cazul trăsăturii rapide a penelului, se comit delicte împotriva canonului regulilor obiective de limbaj, iar artistul se consideră apt pentru invenția formală pe cont propriu. Din punctul de vedere al contemplatorului încrezător în reguli și deci preconceput, acest lucru va însemna că atenția sa e dirijată — întrebuințăm cuvintele lui Sulzer — „doar asupra artei". De veacuri, și în special de la începutul secolului nostru încoace, părerile despre faptul dacă este vorba de un cîștig sau de o pierdere, au fost împărțite.

Înainte de a se detașa — în opera lui Kandinsky și a lui Mondrian — de lumea aparențelor, aceste două modalități de creație au întreținut, din secolul 16 și pînă la finele secolului 19, dialogul cu datele oferite de percepție. Adepții rigorii formale încearcă să cuprindă totul cu ajutorul legilor obiective; omul în desfășurarea acțiunii eroice ca și fenomenele naturii, pe care nu le percep decît sub aspectul lor static, saturat. Se urmărește radierea a ceea ce e întîmplător, unic, arbitrar. Ceea ce e trecător trebuie să capete durată, măsura și ordinea trebuie introduse peste tot. Instrumentul preferat, al acestui nivel formal închegat cu strictețe, este linia care va fi utilizată, atît cu funcție definitorie (conturînd obiectiv), cît și cu funcție armonizatoare (postulînd un ideal). Configurațiile ei trebuie să facă impresia desăvîrșirii ideale, să fie în stare să apară

în fața contemplatorului ca ceva de neclintit și să ascundă cu grijă peripețiile procesului de creație în spatele unei suprafețe netezite. În linii mari, aceasta este concepția formală, care duce de la operele clasice ale Renașterii la ecuațiile geometrice ale lui Mondrian.

„Forma lipsei de formă" se deosebește de „arta estetică" (Schiller) care e întru totul disciplinată. Ea începe cu simpla redare a faptelor de percepție (Carpaccio), se avîntă pînă la descătușarea unor aproximații și cifruri aluzive ale scriiturii (Tintoretto) și ajunge în cele din urmă, în secolul 20, la autoreprezentarea nonobiectuală a acesteia (Kandinsky). Pe această linie, din idealul adevărului naturii se trag alte concluzii. Din realitatea materială sînt deduse forțele ce acționează în cuprinsul ei. Pe baza repertoriului de fapte al naturii se trag concluzii cu privire la natură în general. Nu se urmărește fixarea naturii într-o imagine ideală imuabilă, ci sesizarea ei ca forță ce depășește regulile și calculul logic. Tot ce e arbitrar, întîmplător și lipsit de noimă în cuprinsul datelor furnizate de simțuri, va fi accentuat în aceste condiții, nu reglementat.

O astfel de atitudine e caracterizată poate, în modul cel mai potrivit, prin dorința de libertate deplină ce o animă. Liberă este natura, atunci cînd nu este încorsetată de sistemele preconcepute ale omului, liber este și omul, atunci cînd nu e disciplinat de rațiune. Culoarea e înțeleasă ca echivalent al sincerității și spontaneității. Astfel, naturalul coincide, pe de-o parte, cu ceea ce e deschis, spontan, ba chiar cu inconștientul; pe de altă parte, naturalul își găsește corespondența în omul creator. Acesta — iată un topos al teoriei geniului din timpul Renașterii, din perioada „Sturm und Drang" și pînă în zilele noastre — își face el însuși regulile, este el însuși rupt din natură. La capătul acestui șir de asociații, care face din artist un executor al puterilor naturii, apare originarul ca fiind chintesența unui demers activ elementar și nederivat. Acesta nu poate fi supus rațiunii și provocat în mod arbitrar sau

încătușat în sisteme formale. Pe baza unor atari premise ia naștere *„Prima acuarelă abstractă"*. Cu alte cuvinte: pentru a găsi metaforele plasticizante, adecvate domeniului de reprezentări ale originalului, artistul trebuie să știe să renunțe în domeniul formei, să ia asupră-și riscul de a fi neglijat forma și respectiv de a fi contribuit la degenerarea ei. Trebuie să se simtă inspirația spontană, nederivată, care se manifestă acolo, unde obiectualul nu este executat precis și cu hotărîre, ci doar sugerat, apărînd în felul acesta neclar și cu semnificații multiple.

Astfel, cerința originarității este legată în mod deliberat de conținuturi ce sînt multiple ca sens: de incertitudinea începuturilor, pe care Leonardo a cercetat-o cel dintîi sau de schițarea grăbită, care aduce, cu adevărat, în planul imaginii spectacolul actului creator (Vasari, Tintoretto). În aceste elemente găsim impulsuri de ștergere a delimitărilor, de dizolvare a formei. Bănuim existența unor tendințe polarizate în jurul unui cuvînt-cheie irațional, *viața*. Acest cuvînt circumscrie zona în care plenitudinea de necuprins a conținuturilor percepției întîlnește bogăția inepuizabilă a geniului.

În perspectiva simplificată a unei tipologii a idealurilor, avem deci de-a face cu două viziuni artistice asupra lumii. Acestea își au originea în redarea universului perceptibil dar se distanțează de acest proiect, în măsura în care devin conștiente de propria lor putere formativă. Una dintre ele pledează în favoarea formei ca simbol al unor raporturi de măsură suprapersonale, cealaltă în favoarea formei ca fiind ceva deschis, schimbător și viu. În timp ce, în primul din aceste două cazuri, lumea e sistematizată prin gîndire, cu alte cuvinte, e supusă disciplinei unei „arte estetice", în celălalt caz lumea este oarecum actualizată, schimbată, prin interpretare, într-o parabolă bănuită doar ca prin ceață; iar artistul produce o atare imagine prin acțiunea sa subiectivă.

Formarea artei moderne, adică întoarcerea de la imitație către simbol, se desăvîrșește printr-un

fel de subminare a mijloacelor mimetice de limbaj. Acestea sînt recunoscute întîi în ambivalența lor: se descoperă că linia și pata de culoare nu sînt semne naturale, care se epuizează în redarea conținuturilor obiectuale (cum credea încă raționalismul *Aufklärung*-ului), ci semne artificiale, avînd valoarea lor proprie. În decursul acestui proces, despre ale cărui începuturi a fost mereu vorba în această parte a lucrării, alianța dintre conținuturile formale și cele obiectuale a fost pînă în cele din urmă abandonată. Iată ce se petrece de la mijlocul secolului 19 încoace în cadrul unui șir tot mai accentuat de evenimente. Acestea culminează în deciziile estetice din jurul anului 1910, marcîndu-se astfel o cotitură în evoluția artei.

SECOLUL 19 CA EPOCĂ DE TRANZIŢIE

INDEPENDENŢA CONŢINUTURILOR FORMALE

În volumul al doilea al lucrării „Stones of Venice" (1853) Ruskin îşi expune concepţia cu privire la noţiunea de compoziţie. „Aranjarea culorilor şi a liniilor este o artă analoagă compoziţiei muzicale şi cu totul independentă de descrierea unor fapte. Nu este necesar, ca un colorit bun *(colouring)* să reprezinte altceva decît pe sine însuşi. Un asemenea colorit constă din anumite relaţii şi aranjamente de raze luminoase, nu din copiile unor lucruri. Cîteva trăsături de penel gri şi roşii, aşternute pe hîrtie de un maestru, pot dovedi un colorit bun. Dacă li se adaugă alte cîteva linii, putem descoperi că ele vor să reprezinte gîtul unui porumbel, şi avem dreptul să lăudăm imitaţia perfectă, pe măsură ce se desăvîrşeşte desenul. Coloritul bun nu rezidă însă în această imitaţie, ci în calităţile şi relaţiile abstracte ale cenuşiului şi roşului. Putem face aceeaşi observaţie, atunci cînd un sculptor îşi începe lucrul în faţa unui bloc de piatră. Noi vedem că liniile sale sînt ordonate cu nobleţe şi au caracter nobil. Nu ne putem imagina nimic în legătură cu intenţiile către care se îndreaptă aceste forme; că ele vor face parte din reprezentarea unui om, a unui animal, a unei plante sau a faldurilor unui veşmînt. Asemănarea lor cu ceva nu le influenţează caracterul nobil. Sînt forme mărețe; nu

trebuie să ştim mai mult despre ele, pentru a putea spune, dacă avem în faţa noastră un sculptor bun sau un altul slab.

Cea mai nobilă artă este suprapunerea exactă a valorii abstracte şi a posibilităţilor imitative ale formelor şi culorilor. Compoziţia cea mai demnă serveşte expresia celor mai demne fapte. În general însă, omul nu reuşeşte să lege cele două perfecţiuni. El urmăreşte faptele şi neglijează compoziţia; sau se dedică compoziţiei şi neglijează faptele. Divinitatea vrea să fie aşa. Cea mai bună artă nu este întotdeauna dorită. De multe ori se cer faptele fără artă, ca într-o diagramă geologică, sau se caută arta fără fapte, ca într-un covor oriental. Cei mai mulţi au învăţat numai una sau alta. Unul doar, sau doi — cei mai mari! — sînt în stare de amîndouă."

Delacroix scrie în eseul său „Réalisme et idéalisme": „Plăcerea pe care ţi-o face un tablou este cu totul diferită de cea cauzată de o operă literară. Există un fel de emoţie sufletească, proprie numai picturii; nimic din literatură nu ne poate face să ne-o imaginăm. Impresia este produsă de o anumită ordonare a culorilor, a luminii şi umbrei. Iată ce am putea numi muzica unei imagini plastice. Înainte de a recunoaşte ce reprezintă o pictură, atunci cînd intrăm într-o catedrală şi sîntem prea departe de ea pentru a putea să-i descifrăm conţinutul, sîntem, de multe ori, captivaţi, de la început, de această magică corespondenţă". În mod asemănător reacţionează Wilhelm Meister, eroul lui Goethe, în faţa picturii: „Ce este oare acel ceva, în stare de a acţiona atît de puternic şi în acelaşi timp cu atîta graţie. Iar aceasta independent de orice semnificaţie, fără acea compasiune, pe care ne-o provoacă întîmplările şi soarta omenească? Mă solicită întregul, fiecare parte mă solicită ... Ce farmec ascuns bănuiesc în aceste suprafeţe, în aceste linii, în aceste înălţimi şi lărgimi, în aceste mase şi culori!"

În anul 1868 Vittorio Imbriani îşi publică lucrarea intitulată „La Quinta promotrice". Găsim aici o confruntare polemică cu pictura de idei şi

autorul propune următoarea teză: dacă pictura vrea să reprezinte o idee, aceasta trebuie să fie raportată la ideea picturală. Ideea picturală este pata de culoare, „*la macchia*". Imbriani vorbește despre o muscă strivită între filele unei cărți, care reprezintă, în mod desăvîrșit, ideea unei picturi și el își amintește că a văzut în atelierul pictorului napolitan Filippo Palizzi o mică foaie pe care se vedeau patru sau cinci trăsături de penel și care era încadrată de o ramă somptuoasă: „Aceste cîteva trăsături de penel, ce nu reprezentau nimic precis, erau totuși atît de ingenios aruncate pe hîrtie, că nici un alt tablou din cele două încăperi, oricît de desăvîrșit ar fi fost în modelare și oricît de interesant ar fi părut ca temă, nu putea să le egaleze. Acest acord de tonuri provoca o bucurie puternică". În continuare se spune că marmorarea unui fragment de coloană poate avea un efect asemănător. În realitate, spune Imbriani, pata de culoare este cea care emoționează contemplatorul. Acesta este dealtfel și motivul pentru care schițele sînt de multe ori mai bune decît lucrările terminate. „*Macchia* aparține în întregime artistului. Ea reprezintă felul său propriu de a sesiza frumosul către care tinde. Este ideea sa, partea subiectivă a imaginii. Execuția, în schimb, este partea obiectivă; obiectul care se impune și își pretinde drepturile. Marele și adevăratul artist este acela care se poate lăuda de a fi creat o capodoperă prin autonomia imaginii, acela care poate să redea detaliile cu o precizie desăvîrșită, fără să altereze cîtuși de puțin sau să știrbească pata expresivă de culoare."

În 1877 Jakob Burckhardt a ținut o conferință despre Rembrandt. În introducerea acesteia, el s-a ocupat de deosebirile dintre arta antică și cea modernă: „Din secolul 15 încoace, arta a dat un număr de asemenea maeștri, a căror faimă este în parte foarte mare, a căror justificare este însă în parte încă controversată. O altă deosebire dintre arta antică și medievală, pe de-o parte, și cea modernă pe de alta, constă în aceea că,

în arta antică și medievală, mijloacele artistice sînt puse întotdeauna, cu exclusivitate, în slujba scopului, a operei, care trebuie creată, a conținutului, ce se cere preamărit. Acei mari înnoitori, însă, sînt de obicei ceea ce sînt, prin unilateralitatea mijloacelor lor artistice. Căci în ceea ce privește esențialul, durabilul a fost realizat și ei pot face puțin în această privință. În arta modernă, mijloacele artistice își cîștigă cîteodată o existență proprie, independentă de scop și de obiect. Scopul sau obiectul devin atunci doar pretext pentru ele. În primul plan se afirmă o capacitate artistică uriașă, care pare cîteodată cu totul disproporționată față de sarcina ce i s-a dat. În totala ei unilateralitate, o asemenea apariție are un efect magic asupra contemporanilor. Ea stîrnește simpatii și antipatii fără număr. Atunci efectul nu mai apare ca fiind urmarea unei voințe, ci, mai curînd, ca o forță interioară și o necesitate; e ca și cum lumea ar fi așteptat acest lucru".

Burckhardt e sceptic față de acest „nimb al destinului". Analiza critică pe care el o face „picturii cu lumină" practicată de Rembrandt, se încheie cu un avertisment clar: „Nu este adevărat că în pictură obiectele pot fi luate drept simplu pretext, pentru ca o singură însușire, care încă nu face parte dintre cele mai înalte, să desfășoare în preajma lor o scamatorie suverană. Și dacă maestrului însuși, care reprezintă ceva unic, îi poate fi trecut orice cu vederea, acest lucru nu înseamnă că pe faptele lui se poate clădi o teorie".

Ne dăm seama, pe baza acestor citate, că pe la mijlocul secolului 19, nu lipseau vocile care consemnau *pretenția de autonomie a conținuturilor formale* și *neglijarea conținuturilor obiectuale*. Dacă acest lucru era privit ca o șansă sau ca un pericol, are, în acest context, o importanță secundară. Este adevărat că Ruskin și Imbriani mai încearcă încă o dată să obțină cvadratura cercului. Ei pledează pentru împăcarea dintre conținuturile formale și cele obiectuale, așa cum, cu decenii

înainte, o ceruse Schiller. De atunci însă a trebuit să treacă mai bine de o jumătate de secol, pînă cînd Kandinsky a putut să proclame polaritatea marii abstracţii şi a marelui realism, ca un cîştig principial, fără să excludă posibilitatea unor viitoare „acorduri ale abstractului cu realul".

Posibilitatea de a da „mijloacelor artistice" viaţă de sine stătătoare ar fi inimaginabilă fără subiectivizarea vocabularului scriiturii. Aceasta a început în pictură încă în timpul Renaşterii. Nici estetica germană clasică nu a fost întotdeauna împotriva unor atare idei. Cum Hegel consideră pictura ca fiind arta romantică *par excellence* şi vede în subiectivitate principiul artelor romantice, nu e de mirare că estetica sa conţine o observaţie, care nu rămîne cu nimic în urma aprecierilor citate aici ca mărturie. Spre deosebire de Schiller, Hegel nu pretinde ca actul de creaţie să corespundă exact obiectului. Dimpotrivă, el îi acordă pictorului dreptul de a întrebuinţa în aşa fel culorile, „încît prin aceasta să ia naştere un joc al aparenţei fără de obiect", şi vorbeşte în acest context despre magia coloritului. „Această magie a aparenţei se poate afirma însă în mod atît de precumpănitor, încît conţinutul reprezentării să devină indiferent, şi pictura să înceapă a se întoarce, cu parfumul şi farmecul pur al tonurilor sale de culoare, cu contrastul şi cu armonia elementelor, ce se luminează şi se întrepătrund reciproc, către muzică."

Din cele citate mai sus ne dăm seama că independenţa mijloacelor artistice a fost sesizată mai ales în legătură cu pata de culoare. Acestui fapt îi corespund raporturile istorice de putere ale secolului 19. Există pentru aceasta două motive simple despre care nu putem cîtuşi de puţin spune că ar ţine de o necesitate istorică a evoluţiei. În primul rînd, în tabăra coloriştilor se găsesc personalităţile mai puternice mai bogate în idei: Constable, Turner, Goya, Corot, Delacroix, impresioniştii; pe de altă parte, posibilităţile de cîştigare a unei independenţe lineare, pe care le încercaseră încă manieriştii, fuseseră din nou

retractate, adică limitate de către severul control al doctrinei clasiciste. Această concepţie despre formă nu permitea conţinutului formal să se ridice deasupra conţinutului obiectual. Ea oprea „mijloacele artistice" să se emancipeze pînă acolo încît să se ajungă la „pierderea obiectului". Purificînd şi liniştind realitatea, artistul trebuie să caute aşadar ca mijloacele sale de limbaj să corespundă obiectului, exercitîndu-şi însă cu reţinere controlul formal asupra faptelor: „De îndată ce ... fie materialul, fie artistul, introduc propria lor natură în amestec", scrie Schiller la 28 februarie 1793 într-o scrisoare adresată lui Körner, „obiectul reprezentat nu mai apare ca fiind determinat prin sine însuşi şi se instaurează heteronomia. Natura reprezentatului e siluită de către cel ce reprezintă, de îndată ce acesta îşi afirmă propria sa natură". Acesta este cazul atunci cînd „maniera" subiectivă a artistului devine o valoare de sine stătătoare care trece înaintea conţinutului obiectual al operei de artă. Iată de ce Schiller condamnă atît subiectivitatea culorii cît şi pe cea a liniei: „Nu putem să spunem prin urmare că un obiect a fost liber reprezentat decît atunci cînd natura faptului reprezentat nu a suferit nimic din partea celui care o reprezintă ... un desen este dur şi greu dacă trădează, printr-o singură trăsătură, pana sau condeiul, hîrtia sau placa de metal, penelul sau mîna care a condus penelul. Un desen este manierat atunci cînd prin el se manifestă gustul deosebit al artistului, natura sa ... Contrariul manierei este stilul. Acesta nu e nimic altceva decît suprema eliberare a reprezentării de toate determinaţiile subiective şi de cele obiective, întîmplătoare".

Datorită raporturilor dintre forţele creatoare ale secolului 19, conţinuturile formale încep să-şi cucerească independenţa în domeniul „simplei imitaţii". Dacă rolul artiştilor care au reprezentat doctrina clasicistă — Canova, Cornelius, Ingres — a fost deci conservativ, nu trebuie totuşi să trecem cu vederea faptul că estetica clasicistă — într-o anumită măsură corespondentul speculativ al

doctrinei — a ajuns la unele rezultate de gîndire care echivalează cu o justificare teoretică a pretențiilor de autonomie formală.

Același Sulzer, care avea rezerve față de manieră, deoarece aceasta ar atrage atenția privitorului cu exclusivitate asupra artisticului, vorbește despre „frumosul propriu-zis", ce „interesează prin forma sa numai în măsura în care aceasta se arată a fi plăcută simțurilor sau puterii de imaginație, fără a se lua în considerare ce anume tratează". Aceasta spre deosebire de frumusețea paradisiacă sau divină, care se naște din unirea strînsă a desăvîrșirii cu frumosul și cu binele. Indiferența față de material anticipează ceea ce Kant va numi „plăcerea dezinteresată". Nu trebuie să uităm, în acest context, că indiferența față de conținut face parte din seria consecințelor necesare ce decurg din grija față de mijloacele de limbaj. Astfel pedantul Boileau, purtătorul de cuvînt al raționalismului estetic, era de părere că nu contează atît subiectul, cît reprezentarea acestuia:

„*Il n'est point de serpent ou de monstre odieux*
Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux,
D'un pinceau délicat l'artifice agréable
Du plus affreux objet fait un objet aimable". *

Într-un mod asemănător, Batteux va nivela mai tîrziu conținuturile imaginilor: „*la qualité de l'objet n'y fait rien.* Que ce soit une hydre, un avare, un faux dévot, un Néron, dès qu'on les a présentés avec tous les traits qui peuvent leur convenir, on a peint la belle nature". Lessing contrazice această părere, susținînd că un tablou bun nu-și justifică subiectul.

Trebuie să remarcăm, în această ordine de idei, că indiferența față de conținut este un simptom periferic al evoluției. Ea este comună *ambelor* „niveluri" extreme; ambele acordă mijloacelor

* Nu este șarpe sau monstru-ngrozitor
Ce prin artă imitat, să nu placă ochilor,
Cu delicat penel artistic s-a creat
Din grozăvii hidoase un lucru minunat.

formale un anumit grad de independență. La finele secolului 16, Caravaggio pleda în favoarea unui „*style simple*" atunci cînd afirma că, pentru el, pictarea unei naturi moarte de calitate reprezintă un efort tot atît de mare, ca și executarea unei bune compoziții cu figuri. Aici, ca și în cazul afirmațiilor unor pictori din secolul 19, se pune accentul pe acțiunea de a picta, pe activitatea plastică. „Orice întîmplare e interesantă", avea să spună mai tîrziu Trübner; „chiar și cea mai neînsemnată dintre ele oferă picturii suficiente elemente demne de reținut; ba chiar, cu cît e mai simplu un obiect, cu atît mai desăvîrșit și mai interesant pot să-l reprezint, sub raport pictural și coloristic". Acest punct de vedere culminează în formularea programatică, des citată a lui Maurice Denis: înainte de a reprezenta o anecdotă, orice tablou este o suprafață colorată ascultînd de o anumită ordine determinată (1890).

Rezumînd cele de pînă acum, putem spune că idealismul estetic a promovat independența conținuturilor formale sub aspect teoretic, nu însă în practica artistică. Percepția formelor nedirijată și netutelată de nici un fel de cunoaștere a obiectului — așa cum o analizează Kant în introducerea capitolului 7 din „Critica puterii de judecată" — a fost pusă de către Venturi în legătură cu impresionismul. Ceea ce are desigur oarecare îndreptățire în măsura în care se urmăresc relațiile ce țin de istoria spiritului. Unde găsim însă puntea care leagă impresionismul de acea artă pe care o viza Kant, atunci cînd spunea că frumosul impresionează doar prin formă? Cu alte cuvinte, adevărata emancipare a conținuturilor formale — și odată cu aceasta și ridicarea concepției subiective la rangul de cauză determinantă a frumosului — nu a avut loc în tabăra clasicizantă, așadar în sfera care îi va fi furnizat lui Kant reprezentările sale, desigur, foarte limitate, cu privire la „marea artă", ci în domeniul stilurilor „joase", mai precis spus: la nivelul tehnicii de „*abbozzare*", ce avea să ducă la impresionism.

SEMNE ARTIFICIALE

Ostilă din principiu libertăților subiective ale scrierii, concepția susținută de Schiller nu neagă numai dreptul „mijloacelor formale" la o existență pe cont propriu, ci le identifică în întregime cu conținuturile formale. Numai o asemenea tăgăduire a formei ca valoare de sine stătătoare a putut duce la pierderea din vedere a *valorii de semn*, ce-i revine acesteia, și l-a putut determina bunăoară pe Moses Mendelssohn să susțină că pictura s-ar folosi de „semne naturale": „Cel care exprimă o emoție prin tonuri, gesturi și mișcări corespunzătoare, folosește semnele naturale. Semne arbitrare se numesc, dimpotrivă, acelea care nu au, prin natura lor, nimic comun cu obiectul desemnat. Ele sînt totuși acceptate, în mod arbitrar, pentru obiectul ca atare. Din această categorie fac parte sunetele articulate ale tuturor limbilor, literele, semnele hieroglifice ale antichității și unele imagini alegorice care pot fi trecute cu bună dreptate în rîndul hieroglifelor". După Mendelssohn, literatura se exprimă cu ajutorul semnelor artificiale, alese arbitrar, iar pictura și sculptura cu ajutorul semnelor naturale. Această diferențiere este atît de legată de obiect, încît, în contradicție cu sinestezia romantică, ea nu-i recunoaște picturii posibilitatea de a „reprezenta un acord muzical".

Cel ce consideră însă actul de a picta ca fiind un eveniment dinamic, va ezita să-i condiționeze limbajul de „semnele naturale". Afirmînd deci că „*chaque art d'imitation a son hiéroglyphe*", Diderot își întemeiază afirmația pe experiența nemijlocită a atelierelor, nu pe concluziile savantului de cabinet, așa cum o face colegul său german. Concepția lui Diderot despre artist pune în lumină confruntarea temerară a acestuia cu materialul. Pictorul „își ațintește ochii asupra pînzei, gura îi este întredeschisă, el respiră greu, paleta sa este o imagine a haosului. În acest haos își înmoaie el penelul și scoate la lumină opera creată de el".

Fantezia se înflăcărează la vederea paletei în fața materiei premorfe, năzuind astfel spre formulare și paleta devine acum teatrul de acțiune al actului originar pictural. „Dacă artistul și-a aranjat cernelurile și semicernelurile cît mai simetric de jur împrejurul paletei, și dacă nici măcar după un sfert de oră de lucru nu a fost desfiintată toată ordinea, atunci decideți curajoși că el este rece și nu va produce nimic de seamă". În legătură cu acest procedeu, Goethe critică (în notele la traducerea sa a textului lui Diderot„ Eseu asupra picturii") tocmai acele trăsături care determină valoarea lui de semn hieroglific: caracterul sălbatic și tumultuos, manifestarea îndrăzneață, tiranică a culorii, întruchipînd viață și pasiune. Goethe consideră, dimpotrivă, că e de datoria artistului să „anihileze", printr-o amalgamare bine chibzuită, aspectul material de culoare al fiecărui pigment luat în parte și să individualizeze culoarea în funcție de obiect". Îl stînjenește violența recomandată de Diderot în executarea acestei „operațiuni" și îl deranjează probabil și caracterul formal tranzitoriu al imaginii, care lasă impresia că „obiectele naturii" ar prinde viață pe pînză.

Critica formulată de traducătorul lui Diderot pare să echivaleze cu o condamnare a propriilor sale păcate de tinerețe, căci, aproximativ în același timp, Goethe își notează amintirile cu privire la felul în care l-a impresionat colecția de artă a bunicului său: „Mă atrăgea ceea ce era schițat cu îndrăzneală, colorat cu grabă temerară, ceea ce exprima forță. Știam să interpretez și prețuiam peste măsură chiar și ceea ce era, în puține linii, doar hieroglifa unei figuri ...", se spune în „Colecționarul și ai săi" (1799). Această formulare s-a născut, evident, sub impresia conceptului de hieroglifă folosit de Diderot. Faptul că acest concept trebuie înțeles, în contrast cu „semnele naturale" ale lui Mendelssohn, ca o declarare a obstinației scriiturii artistice ce poate servi la imitarea obiectelor, dar poate să fie și detașată de acest scop, îl vom deduce și din cele scrise de

Diderot în „Salon de 1763" cu privire la opera lui Chardin. În cronicile saloanelor de pînă atunci, se spusese că Chardin ar fi pictorul naturii și al adevărului că piersicile și strugurii pictați de el incită apetitul și cheamă mîna să-i cuprindă. Oare în cazul acestui autor de naturi moarte, Diderot apreciază doar măiestria sa în trezirea iluziei optice, zelul naturalistului? Cu greu poate fi găsit un răspuns univoc la această întrebare. În mod cert, lui Diderot i-a făcut plăcere faptul că aceste obiecte par „să se desprindă de pe pînză". Dar el laudă și puterea „magică" de transformare cu care acționează pictorul asupra culorii. Pentru a participa la actul de iluzionare, privitorul trebuie să se afle la o anumită distanță de tablou. Dacă se apropie prea mult, totul devine confuz plat și apoi dispare. În locul obiectelor, ochiul nu mai percepe decît trăsături de penel. Tabloul face impresia unei grămezi informe de culoare ce a fost așternută brutal *(„un tas informe de couleurs grossièrement appliquées ...")*. Dacă privitorul se îndepărtează, iluzia optică capătă iarăși vigoare. Iată că hieroglifele penelului sînt ambivalente. Ele pot fi puse în legătură cu obiectele, dar pot fi și detașate de acestea. Ele desemnează un anumit conținut obiectual și țin totuși de propria lor sferă; de sfera conținuturilor formale.

Chardin este în măsură „să inducă în eroare nu numai animalele (ca Zeuxis și Apelles), ci și oamenii". Diderot își dă seama că această iluzie optică își are sursa în lipsa de formă, sau într-un *„confused mode of execution"*. Iată-l deci sesizînd dublul aspect al naturalismului, menționat de noi în repetate rînduri în cele de mai înainte. Iluzia realității merge mînă în mînă cu detașarea și ușurința mijloacelor formative și, pînă la urmă, cu automatizarea lor treptată. Cu toate că îi recunoaște materiei abstracte, libere de sens obiectual, o oarecare putere de expresie, Diderot este totuși de părere că adevărata realizare a pictorului este de a domoli trăsăturile de penel, care au fost, fiecare în parte, așternute pe pînză cu îndrăzneală, de a le împăca cu obiectualul și

de a le lega, în contextul unei armonii generale. Iar problema principală a acestui dificil proces de diferențiere este, după el, să nu se piardă spontaneitatea și „căldura" primei acțiuni formale.

Găsim de cuviință să atragem aici atenția asupra unui pictor contemporan cu Diderot, care și-a formulat, puțin mai tîrziu, predilecțiile practice pentru redarea peisajelor prin același ritm tumultuos, dezlănțuit al penelului. E semnificativ faptul că în tratatul „A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscapes" (1785) al lui Alexander Cozens se tratează tocmai acel domeniu al obiectualului al cărui „caracter haotic" pare de-a dreptul predestinat pentru aplicarea unui *„confused mode"*. Cozens recomandă, ce-i drept, tehnica *„blotting"*-ului (a petelor). Dar exemplele sale nu ne înfățișează stropirea pînzelor, ci o suită de trăsături energice, sumare, cam în genul celor cu care își începe pictorul imaginar al lui Diderot actul creator (il. 10). Problema este de a se trece de la fixarea grăbită, la formularea diferențiată, de la amplasarea maselor de forme, la structurarea lor. E drept că la Cozens, această ultimă parte a procesului creator este lipsită de orice urmă a spontaneității inițiale și nu are nici o valoare de semn hieroglific. Acel *„confused mode"* pe care Diderot îl recomanda și îl lăuda în creația lui Chardin, nu este menținut, pentru a putea fi sesizat de la o anumită distanță de privitor ci e înlăturat dintr-un zel al imitației detaliate și mărunte. Prin aceasta Cozens dă ascultare indicației lui Leonardo, de a face din formele inițiale, forme bune și desăvîrșite.

Recunoaștem în aceste exemple libertățile pe care venețienii și le permiteau încă din secolul 16 *(„sprezzatura", „furore dell'arte")*, libertăți pentru a căror abilitare pleda Vasari, atrăgînd în același timp atenția asupra faptului că ele nu trebuie folosite fără discernămînt. De la Tițian și Tintoretto încoace sîntem confruntați nu numai cu trăsătura rapidă de penel, ci și cu conștiința faptului că această acțiune formală are caracter

ambivalent, putînd să reprezinte atît obiectul, cît și pe sine însuși. (Cine îi contestă această din urmă funcție, o va găsi, desigur, neinteligibilă și lipsită de sens.) Prin natura valorii sale proprii, ea poate fi detașată de conținutul obiectual. Această umbrire a obiectului prin mijloace artistice — pe care adepții disciplinei clasiciste o suspectează a fi urmarea unui capriciu subiectiv — se folosește de dreptul redării datelor percepției prin simpla lor sugerare. Trăsătura de penel ușoară, provizorie parcă, se poate impune mai cu seamă acolo, unde datele percepției vin, ele însele, în întîmpinarea acestui fel de a fi detașat de o unicitate dinamică. Aceasta este motivul pentru care trăsătura lejeră de penel va fi tolerată încă în zona genurilor „de jos" ale picturii, fiind însă exilată cu strictețe din domeniul „stilului epic" al picturii istorice, unde demnitatea temei cere o severitate formală sporită.

Ajungem astfel la concluzia că *procesul de instaurare a independenței conținuturilor formale* este legat de faptul că scrierea dobîndește treptat un caracter provizoriu. Acest proces nu a fost inițiat deci de practica severă, însoțită de o înaltă conștiință formală, a idealiștilor, ci este rezultatul unei neglijări intenționate a definitivării și disciplinei formale. De aici și apariția sa în zonele tematice în care domnește mai puțină severitate. Posibilitatea de a improviza cu penelul în mînă, de a dezlănțui „magia" culorii, este prezentă în mult mai mare măsură în pictura peisagistă, în domeniul căreia obiectele de reprezentat sînt în mod esențial tranzitorii, decît în compoziția eroică cu figuri, în care se urmărește impunerea unor valori formale ideale și imuabile. Din secolul al 17-lea și pînă în cel de al 19-lea îndulcirea și dizolvarea ductului formal precis — s-ar putea vorbi despre aspectul de paletă, pe care îl capătă suprafața pictată — a fost lăsată, în primul rînd, pe seama acelor pictori, care se ocupau de redarea luminii și a peisajului, acelui gen plastic deci, care urmărea prinderea în imagine a ceea ce e impalpabil, fără margini și schimbător.

Privind lucrurile mai îndeaproape, constatăm că nu este vorba despre altceva decît despre o regresiune a actului creator la formele inițiale „confuze", al căror farmec stimulator a fost sesizat de către Leonardo. Acesta le-a considerat totuși, în același timp, ca pe un început formal, ce trebuie clarificat și desăvîrșit în continuare. Respingîndu-se însă acum în mod conștient prefecționarea lăudată de clasicizanți, pentru motivul că ar aduce cu sine pericolul anchilozării pedante și al formulei exterioare, procesul creator e menținut tot mai mult în stadiul său incipient, iar tabloul terminat dobîndește un tot mai mare grad de „neterminare". Vom reîntîlni „formele confuze", pe care Leonardo le deducea din petele de pe pereți, într-o recomandare a lui Diderot, care anticipează demersul creator anti-linear al impresioniștilor și demonstrează afinitatea „naturalului" cu „inexactul": Amestecați la întîmplare obiecte de toate felurile și de toate culorile ... și veți vedea că atmosfera și lumina, aceste două coordonatoare universale le vor acorda pe toate, nu știu cum, prin reflexe imperceptibile, totul se va lega, diferențele se vor estompa și ochiul nu va reproșa nimic ansamblului. Găsim aceeași apreciere pozitivă a contorsionării, a îngrămădirii colorate, a ceea ce Ruskin numește *„confused modes of execution"*. Și aici sursa cunoașterii este imaginea exterioară a naturii. Repetăm, cu toate că procesul de degajare formală se legitimează pînă în deceniile tîrzii ale secolului 19, prin invocarea ideii că trebuie să se cedeze în fața trăsăturilor schimbătoare și lipsite de ordine ale lumii fenomenale, pentru a se păstra, în redare, plenitudinea de viață a acesteia; cu toate că acest proces este mai strîns legat de lumea faptelor reale, empirice, decît de invențiile idealiste ale rigoriștilor formei, tocmai un atare proces va alimenta tendința, care face, în cele din urmă, ca *„la macchia"* să fie situată deasupra conținutului obiectual. Nu „contemplarea interioară" a idealiștilor a pregătit calea acestei evoluții, ci „vizualitatea inocentă", privirea lipsită de prejudecăți a naturaliștilor.

Cu aceste considerații am ajuns la apariția impresionismului. Această „mișcare" din secolul 19, care a mizat, în modul cel mai hotărît cu putință, pe „caracterul de început" al scriiturii artistice și a cîștigat astfel teren pentru independența conținuturilor formale, a devenit, prin reacție nemijlocită — între anii 1880 și 1900 — domeniul de afirmare al unor teze mai radicale.

IMPRESIONIȘTII

Cine nu crede în logica istoriei va vedea în impresionism biruința și sinteza tuturor tendințelor care au urmărit imitarea lumii perceptibile, după ce aceasta a fost redescoperită la sfîrșitul Evului Mediu. Ar trebui însă să ne ferim de a desprinde din desfășurarea istorică această unică linie, care a urmărit cucerirea unui tot mai înalt grad de spontaneitate și de ingenuitate în actul picturii. Și în secolul 19 au existat curente naturaliste, care nu ambiționau să schițeze o parabolă colorată „inexactă", plină de atmosferă a lumii simțurilor, ci să inventarieze cele existente în realitate în pluralitatea lor eterogenă. Acestui țel i se dedică la mijlocul secolului 19 prerafaeliții englezi. Concepția lor despre adevărul naturii se orientează după „migala zeloasă" a pictorilor olandezi timpurii și după maniera dură, uscată a quattrocentiștilor italieni. Ei îngrămădesc obiectele în imagine, renunță în mare măsură la o selecție discriminatorie și se străduiesc să redescrie cu precizie obiectivă și conștiinciozitate realitatea dată. Acest naturalism de o cumințenie aproape pioasă îi contestă culorii rolul unificator, iar luminii pe cel armonizator.

Poate fi explicat oare acest mod de a picta — care constituie, în comparație cu impresionismul, un anacronism — prin lipsa unei tradiții pregătitoare? Au putut oare contemporanii francezi ai unor artiști ca Hunt, Brown și Rossetti să ajungă la impresionism pentru că le-a fost indicată calea de Corot? Și Anglia a avut un Corot — mă refer la Constable — și au mai existat și Boning-

ton și Turner — artiști care au deschis noi posibilități atît în ce privește asimilarea atmosferică a realității, cît și în direcția amintitei funcții de *„abbozzare"* a trăsăturii de penel. La aceasta se adaugă și tehnica acuarelei, care acționează din Anglia asupra artei continentale. Acuarela engleză cultiva caracterul difuz, transparența topită a culorii și a tușei delicate, „deschise", adică tocmai acele însușiri pe care se va bizui mai tîrziu tehnica impresioniștilor. Adăugînd la acestea receptarea revoluționară a peisajului în pictura și literatura engleză din secolul 18, cu preferința ei romantică pentru natura „naturală", vom putea spune că în Anglia existau premisele pentru înmănuncherea tuturor acestor începuturi în cadrul unei mișcări „impresioniste". Faptul că nu s-a întîmplat așa, și că, dimpotrivă, pictura engleză a trebuit să cedeze în jumătatea a doua a secolului, rolul conducător pe care l-a deținut între 1820 și 1830, în favoarea Franței, este foarte ușor de explicat. Din rîndul premiselor existente lipsea cea mai importantă: artiștii.

Pictura impresioniștilor nu se sprijină pe un program adoptat în comun sau pe o concepție estetică. Din rîndul pictorilor care au participat — în număr variabil — la expozițiile de grup dintre anii 1874 și 1886, doar o minoritate se va identifica cu țelurile care vor fi schițate în cele ce urmează. Manet (1832—1883), căruia îi revine un important rol de inițiator, ocupă, ca artist, o poziție oarecum distanțată față de grup; Monet (1840—1926), Pissarro (1830—1903) și Sisley (1839—1899) au fost apărătorii consecvenți ai noii maniere de a picta; operele de-o viață ale lui Degas (1834—1917) și Renoir (1841—1919) corespund numai parțial tendințelor impresioniste. Zola a scris epilogul acestei mișcări în 1880, încă înainte ca ea să se descompună din cauza pluralității ce-o caracteriza: „Păcatul e, de fapt, că nici unul dintre artiștii acestui grup nu a putut găsi o formulă puternică și definitivă pentru noul mod de expresie, care se găsește, în parte, în opera fiecăruia dintre ei. Ei toți sînt precursori. Geniul

nu s-a ivit. Noi putem percepe intenţiile lor şi putem fi de acord cu ele. Dar căutăm zadarnic noua capodoperă, piatra de temelie a noului... Din această cauză, lupta impresioniştilor nu şi-a atins ţelul; ei rămîn sub nivelul propriilor lor intenţii. Ei îngînă ceva, fără a putea găsi cuvintele corespunzătoare."

Această învinuire este neîndreptăţită. Impresioniştii au devenit precursori tocmai prin caracterul „provizoriu" al scriiturii lor. Iar în ceea ce priveşte faptul că ei îngînă — cum le reproşează Zola — acest lucru nu este o urmare a „incapacităţii", ci o întoarcere conştientă la ceea ce e incipient şi nemijlocit, la acea nepăsătoare *„nonchalance"* — cuvîntul franţuzesc pentru *„sprezzatura"* — care evită în mod conştient formularea unor cuvinte pedant articulate. Şi poate că nu incapacitatea a determinat impresioniştii de a-şi sintetiza în chip monumental tendinţele, ci rezerva lor faţă de tot ce se vrea definitiv şi imuabil, negarea sistemului închis, renunţarea la formalizarea poziţiilor cîştigate. Caracterul propriu al acestui „nou mod de expresie" stă tocmai în aceea că „se găseşte în parte în opera fiecăruia dintre ei". La acest nivel trebuie să întreprindem cercetările, pentru a putea schiţa, pe baza indiciilor risipite, o imagine *tipică* oarecum *ideală* a impresionismului. Dealtfel, facem exact acelaşi lucru atunci cînd vorbim despre arta gotică sau despre romantism. De unde putem deduce că observaţia critică a lui Zola este valabilă pentru toate convenţiile de limbaj formal din istoria artei sau pentru nici una.

Din mai multe puncte de vedere, impresionismul ocupă o poziţie aparte. Cercetînd prin ce se deosebeşte acest curent de trecutul imediat, vom constata că el reprezintă o continuare şi în aceeaşi măsură o corectare a ţelurilor urmărite de realişti. Aceştia, la rîndul lor, îşi formulaseră programul în contradicţie cu cel al idealiştilor. Acesta sunase astfel: arta trebuie să reprezinte idei şi proiecte spirituale demne şi de o însemnătate generală. Ea se întemeiază pe principiul selecţiei şi este o interpretare ce înnobilează şi purifică, nu o imi-

tare necondiţionată a naturii date. În orientarea lor democratică, realiştii au protestat împotriva unui atare aristocratism ideologic şi împotriva consecinţelor formale ale acestuia. Ei s-au exprimat împotriva „stilului" confecţionat după diferite modele istorice, împotriva „eleganţei" calofile, plăcute ochiului şi, în sfîrşit, împotriva „convenţiilor" formale, general acceptate, prin care se evita confruntarea directă cu lumea dată prin experienţă, aceasta fiind privită prin prisma unor „norme de limbaj" preconcepute.

Realiştii nu voiau să audă de *„rêverie"*, *„fantaisie"*, *„poésie"* şi *„imagination"*. De aceea ei erau acuzaţi de materialism. Convingerile lor erau: artistul trebuie să arate necondiţionat adevărul, fără să-l înfrumuseţeze; din această cauză, adversarii lor vorbeau despre o „şcoală a urîţeniei". El trebuie să fie contemporan, subiectele tablourilor sale să nu fie luate dintr-un trecut oarecare, ci din propriul său prezent. Artistul poate să reprezinte orice obiect, căci toate au aceeaşi demnitate. Acestea sînt cerinţele prin care realiştii francezi — critica de artă de la mijlocul secolului numără printre ei pe Courbet, Millet, Breton, Gavarni, dar şi pe Meissonnier — şi-au iritat contemporanii. Aceste criterii sînt valabile, într-o oarecare măsură, şi pentru impresionişti: Monet, Renoir şi Pissarro se numără dealtfel, la începutul carierei lor, printre realişti.

Secularizînd-o, aplicînd-o lumii pămînteşti, materiale, impresioniştii îşi însuşesc deviza panteistă a lui Blake: tot ce are viaţă, e sfînt. Tocmai prin faptul că ei vor să descopere „viaţă" nu numai în cuprinsul lumii obiectuale, ci să o extindă şi asupra domeniilor inter-obiectuale, cum ar fi spaţiul, atmosfera şi lumina, impresioniştii se distanţează, într-un punct esenţial, de concepţia pozitivistă a realiştilor. Aceştia urmăresc să dea o imagine cît mai cuprinzătoare a realităţii palpabile, vrînd să furnizeze date sigure cu privire la alcătuirea materială a acestei realităţi. Altfel procedează impresioniştii. Conform manierei lor de a

picta, figura umană, de pildă, capătă aceeaşi

consistență ca și apa. Iată cum se poate explica această indiferență față de conținuturile obiectuale: în fața materialității dure, palpabile, a lumii perceptibile, impresioniștii nu vor să redea ceea ce le mijlocește propria experiență bazată pe obișnuință, ci să transpună pe pînză ceea ce cuprinde actul spontan, necălăuzit de conștiință, al percepției vizuale. „Inocența“ fiziologică a ochiului nesprijinit de experiența rațională și lipsit de stimularea fanteziei, așa cum o recomanda Leonardo, nu trebuia să le transmită mai mult decît o „impresie“ a lumii; deci o imagine de început, originară, cît mai pură și mai nemijlocită.

Acest protest antiraționalist le impune impresioniștilor să renunțe în mod conștient la temeinicia obiectivă în favoarea unei superficialități picturale care nu percepe obiectul decît ca sumă a senzațiilor de culoare. Prin această respingere a convențiilor vizuale obișnuite, chiar și a celor acceptate de realiști, opera impresioniștilor se deosebește de minuțioasa catalogare a realității întreprinsă de aceștia. De aici decurge aspectul provocator, pentru contemporani, al pînzei impresioniste, caracterul fugitiv, parcă neterminat, haotic și ilizibil; e ca și cum totul ar fi fost tras din pistol. Chiar și unii susținători ai curentului au vorbit depreciativ despre o bîiguială ininteligibilă, pierzînd din vedere că aici era vorba despre formularea unor noi mijloace de limbaj pictural. Anume despre transformarea liniștitoare a acelei acțiuni pe care am numit-o „*abbozzare*“ într-o țesătură alcătuită din trăsături de penel, care să pară deschisă și legată în același timp, lejeră și transparentă. Dorind să elimine din actul redării picturale orice cunoștință anterioară relativ la „impresiile“ lor, acești pictori caută să evite implicit formulele existente în prealabil — așadar vocabularul idealist ca și cel iluzionist — și să ocolească orice formă preconcepută, dinainte gîndită. În felul acesta, ei ajung, în mod firesc, la acele „*confused modes of execution*“, recomandate de Ruskin încă din 1857 cititorilor săi. Este deci limpede: impulsul către „redarea mai puțin lim-

pede“ a conținuturilor obiectuale nu are nimic de-a face cu născocirea facilă. El este propriu acelei sincerități, care, urmărind adevărul, nu vrea să se bizuie decît pe ceea ce *vede* din cuprinsul realității fără să țină seama de ceea ce *știe* despre această realitate. Din nou ne întîlnim cu o variantă a *dezideratului unei originarități*, care să nu fie tutelată de cunoașterea rațională. Petele de culoare ale lui Ruskin și coloratele liniuțe încîrligate ale impresioniștilor sînt metaforele unei întîlniri cu realitatea și reprezintă dorința de întoarcere la prima percepție vizuală (dealtfel Ruskin vorbește despre „percepția infantilă“). Conținuturile acestei trăiri sînt de natură preobiectuală; sînt pure pete de culoare, nelegate de nici un conținut obiectual.

Tehnica picturii impresioniste s-a apropiat considerabil de dezideratul acelei „inocențe a ochiului“ care nu vrea să se bazeze pe nici un fel de experiență și de aceea nici nu tinde să introducă în imagine „culorile din memorie“. Însumînd un minimum de convenții formale, această tehnică a fost dezvoltată la începutul anilor'70. Cu ajutorul ei pictorul descompune culorile, așa cum apar ele ochiului în lumea simțurilor, într-o țesătură de culori spectrale, a căror „amestecare optică“ este lăsată în seama privitorului. Figura de bază a scrierii este o trăsătură de penel scurtă, asemănătoare virgulei, care determină substructura ritmică, vibrantă a imaginii și se aplică fără deosebire diferitelor conținuturi obiectuale.

Această tehnică transformă universul material al percepției într-o stare plutitoare a solubilității difuze, dînd impresia că datele furnizate de percepție ar consta numai în forme potențiale. Vorbind însă despre o stare, putem cădea în eroare. Căci s-ar putea trece cu vederea faptul că această solubilitate a formelor e legată de dimensiunea temporală a transformării neîntrerupte. Nimic nu *este*; totul se petrece; se schimbă conturul, substanța și culoarea, *formele potențiale* corespund *culorilor potențiale*. În loc să redea *culoarea locală*, legată de obiecte, sau culoarea memorată, pe care le-o atribuie acestora experiența noastră,

pictorul caută să surprindă *culorile luminii*, ce se transformă neîncetat.

Totodată, micile cîrlige scrise cu penelul — prin intermediul cărora impresionistul ar dori să armonizeze conflictul dintre linie și culoare în favoarea acesteia din urmă — reclamă un înalt grad de independență. Privind detaliile unui tablou impresionist (il. 12), nu vom constata numai dizolvarea substanței fiecărui obiect în parte și contopirea acestuia cu mediul coloristic înconjurător. Vom observa că nu este respectată nici conexiunea lucrurilor, deoarece scriitura penelului își urmează propriul ei ritm, netinînd seama de structura și nici de textura lumii obiectuale. Iată un pas important în direcția emancipării „mijloacelor artistice". În felul acesta, contextul formal al imaginii, care trece peste obiecte, își sporește densitatea. În acest timp contextul obiectual își pierde claritatea. Cu alte cuvinte, ritmica penelului, ce se exprimă prin intermediul acestor linii scurte, urmărește să redea un maximum de plenitudine a impresiilor originare — copleșind astfel privirea — și caută să se manifeste cît mai proaspăt, cît mai direct și mai nesistematic. Cum însă artiștii, care mînuiesc această tehnică, sînt călăuziți de ideea unei asamblări a întregii lumi fenomenale prin lumină, ei nu pot să nu țină seama de această continuitate optică. De aceea sînt siliți să imprime micilor cîrlige și virgule cel puțin un minimum de consonanță și de omogenitate. Țesătura ușoară a pigmenților îndepărtează primejdia ce amenință acțiunea de receptare pasivă, fără premise, a „ochiului inocent". Primejdia constă în descompunerea datelor percepției într-un haos de pete de culoare, fără nici un fel de legătură între ele. În mod discret și delicat, confuzia realului este eliberată de acea notă provocatoare pe care o constituie dezordinea totală. Prin urmare, se adaugă un element de orchestrație armonizator.

Impresionismul menține un echilibru instabil între conținuturile formale și cele obiectuale. El le disociază însă în așa mod încît permite curentelor de după el să meargă mai departe. Ceea ce

el realizează, fie înclinînd spre sistematizarea țesăturii spumoase (prin creșterea densității) fie, dimpotrivă, orientîndu-se către dinamizarea, și respectiv, dizolvarea acesteia. Totuși, trebuie să atragem aici atenția asupra faptului că, încă în impresionism, descompunerea conținuturilor obiectuale atinge cîteodată un asemenea grad, încît ceea ce se oferă ochiului este doar conținutul formal. Și precizăm că aceasta se petrece nu numai în interpretarea privitorului ostil, lipsit de înțelegere. Kandinsky a avut această trăire a răsturnării — care pentru el a devenit pragul spre arta nonobiectuală — în fața uneia dintre „*Căpițele de fîn*" ale lui Monet. „Că era vorba despre o căpiță de fîn, am aflat din catalog — scrie el. Eu singur nu am putut-o recunoaște. Această nerecunoaștere îmi era penibilă. În afară de aceasta mai eram de părere că pictorul nu are dreptul să picteze atît de neclar. Într-un fel nelămurit, simțeam că din acest tablou lipsește obiectul. Și mi-am dat seama cu uimire și deconcertare că tabloul nu numai că e convingător, dar că se întipărește în memorie cu stăruință și îmi apare în fața ochilor mereu, pe neașteptate și cu toate detaliile. Toate acestea mi se păreau atunci nelămurite și nu eram în stare să trag nici cele mai simple concluzii dintr-o asemenea întîmplare. Asupra unui lucru însă eram complet edificat; asupra uriașei puteri a paletei, pe care nu o cunoscusem pînă atunci și care întrecea toate visurile mele".

Ar fi însă eronat ca, pe baza emancipării trăsăturilor de penel, ridicate de impresionism la rangul de entități formale independente, să-i contestăm acestui curent orice merit în legătură cu obiectualul sau chiar, orice interes pentru sfera obiectivă. Pictorii impresioniști au dorit să fie artiști contemporani. Ei s-au inspirat din diversitatea universului citadin, au descoperit larma tumultoasă a bulevardelor, atmosfera festivă a grădinilor de vară și farmecul modest al peisajului de periferie. Toate acestea au putut fi redate deabia după ce artiștii și-au orientat capacitatea nervoasă de trăire către spontan și întîmplător,

către vibrația suprafețelor și clipa fugitivă. Desigur că aceste noi teme ale reprezentării plastice, care alcătuiau în totalitatea lor o panoramă optimistă a vieții moderne (recomandată pictorilor încă de Baudelaire), nu a putut provoca decît indignarea unui public ce aștepta să găsească în artă evocarea unor lumi ideale sau exotice și a unor anecdote sentimentale, nicidecum realitatea „comună" a hipodromurilor, a canotorilor de duminică sau a probelor de balet.

Una dintre multiplele fețe ale impresionismului ar putea fi numită cea transfigurată. Am putut vedea, în cele spuse mai înainte, că sinceritatea privirii inocente îndepărtează atenția de la descrierea obiectivă a lucrurilor și face posibilă o desfășurare nebănuită, de sărbătoare pe suprafața pictată. Amintindu-și de trăirea avută în legătură cu tabloul lui Monet, Kandinsky vorbește despre fastul imaginii și puterea ca de basm a picturii. El se referă la acel moment, în care țesătura coloristică subtilă, saturată de lumină, își desfășoară farmecul ei poetic, profund ireal. Iată deci cît de multiple ca sens sînt relațiile, pe care le cultivau impresioniștii, cu universul perceptibil. Pe de-o parte ei doreau să se apropie cît mai mult de lumea fenomenală. Mergeau cu șevaletul în aer liber; se supuneau dictatului fugitiv al luminii schimbătoare, mînați doar de dorința de a surprinde spectacolul variat, imprevizibil al atmosferei în toate nuanțele sale. Această năzuință a lor de a fi martori oculari îi determină să așeze culoarea pe primul plan. Neliniștea scînteietoare a particulelor de culoare face ca obiectele să treacă unele într-altele. Se anulează astfel distanțele dintre prim plan și fundal și delimitările dintre cer și pămînt, dintre lucruri și umbre.

Dar, pe lîngă funcția ei de a reproduce, culoarea are sarcina de a lega organismul imaginii, transformîndu-l într-un ansamblu vibrant de tonuri. Ea devine purtătoare de lumină, și ca atare, nu descrie lucrurile, ci săvîrșește actul de evocare cromatică a lor. În aceste reprezentări vibrează o imagine-dorință aproape vizionară; în lumina

colorată a scenei pictate, realitatea, redusă la simpla ei aparență, trebuie să-și capete justificarea artistică. Lumea exterioară constituie pretextul stimulator. Ea reprezintă suma plină de pitoresc a tuturor „impresiilor". Dar abia pe pînză aparențele se leagă într-un univers cromatic. Atmosfera plină de culoare formează acel continuum atotcuprinzător, în care obiectele aproape topite, cu margini ce au devenit neclare, se leagă din nou într-un tot ce pulsează. Ciclurile avînd ca temă catedrala din Rouen, stogurile de fîn și plopii, tablouri pictate de Monet în anii '90, se apropie cel mai mult de procesul sublimării cromatice pe care l-am descris aici.

Privind realizarea istorică a impresioniștilor, în momentul de cumpănă al unei evoluții, într-un context mai larg, o putem caracteriza astfel, simplificînd oarecum pozițiile adoptate: pe de-o parte, acești artiști pronunță ultimul cuvînt în evoluția iluzionismului pictural, care își propune imitarea fără rețineri a lumii date prin experiență; pe de altă parte, ei ridică independența mijloacelor artistice pe o nouă treaptă. La acest nivel *„sprezzatura"* nu mai are caracter de schiță și dă naștere unei țesături omogene, și totuși, afînate alcătuite din pete independente de culoare. În acest context, nou este faptul că tensiunea, existentă pînă atunci, între formele provizorii și cele definitive, nu mai subzistă. Acum *schița reprezintă ceva definitiv*. În felul acesta, cuceririle impresioniștilor privesc în aceeași măsură spre trecutul și către viitorul picturii europene.

Rezultă din particularitățile menționate aici, că aportul istoric al impresioniștilor trebuie trecut în contul tendințelor de dizolvare formală. La acești artiști, conținuturile formale și cele obiectuale au în comun însușirea de a fi neconvenționale, spontane, schimbătoare. Ele țin toate de sfera irațională de reprezentare a „vieții", a cărei localizare exactă este imposibilă, dată fiind împrejurarea că orice fixare îi este străină prin esență. După cum lumea se înfățișează simțurilor într-un neîntrerupt proces de fluctuație,

ecoul ei pe pînză trebuie să ofere un spectacol al schimbării cu aspect de improvizație. Nu întîmplător, Renoir a vrut să înființeze, în 1884, un grup al artiștilor potrivnici regulilor. Lipsa de reguli este parola prin care viziunea plastică a impresioniștilor se leagă, din punct de vedere istoric, de o tradiție care își are sursele în regiunea formelor „confuze" ale lui Leonardo. Renoir este cît se poate de consecvent, atunci cînd invocă acea *„irregularité"* a arhitecturii gotice, a cărei fază tîrzie avea să-l atragă peste puțin timp și pe Monet. Parafrazele sale pe tema catedralei din Rouen transformă relațiile tectonice de măsură într-o „creștere" deasă, luxuriantă, asemănătoare formațiunilor vegetale.

Renoir reclamă lipsa de reguli în numele vieții și al spontaneității. Această luare de poziție are o motivare directă. Ea este îndreptată împotriva încercărilor întreprinse în deceniul al nouălea, de a transforma din nou aspectul provizoriu al formei spre a-i da o ținută definitivată. Așadar împotriva tendinței de a stabiliza și de a sistematiza mobilitatea neangajată a scriiturii. Căci rezerva impresioniștilor față de orice program îi determinase pînă atunci să evite tocmai acest lucru; stabilizarea printr-un canon formal. Inocența și cutezanța trăirii lor în fața naturii îi făcuse să subestimeze factorul de artificialitate ce intră în componența actului de creație. Declarația lui Monet, conform căreia el pictează ca și pasărea ce cîntă, ne dovedește că această modestie poate duce la erori fundamentale. Față de o atitudine ce manifesta atîta aproximație nesistematică și o asemenea lipsă de exigență reacția nu a putut să întîrzie.

Această reacție n-a venit dintr-o singură direcție. Ea a fost susținută de pictorii care descoperiseră în viziunea impresionistă însăși cheia pentru depășirea acesteia. Ei urmăreau, la rîndul lor, puncte de vedere diferite între ele, cu totul personale și vedeau în acțiunea lor nu atît depășirea, cît o desăvîrșire a impresionismului. Care era nota comună a acestor artiști? Ei nu voiau

să se mulțumească cu receptarea realității în sensul unei înregistrări pasive, așa cum o proclama *una* dintre maximele picturii impresioniste. Era maxima prin care această artă se lega de principiul de bază al viziunii naturaliste: realitatea trebuie reprezentată așa cum ne este dată. Noua concepție poate fi ilustrată printr-un exemplu. La 18 aprilie 1827, discutînd cu Eckermann despre un peisaj de Rubens, Goethe demonstrează, din felul cum sînt așezate umbrele, că această compoziție are două surse de lumină, una opusă celeilalte. E drept, pentru moment se spune că această dublă luminare apare forțată și că e împotriva naturii. Noi putem adăuga la acestea, că impresioniștii niciodată nu și-ar fi luat libertatea de a schimba, cu ajutorul unui asemenea „efect", felul cum se prezintă stările de lucruri pe plan optic. Venerația lor aproape religioasă față de natură nu le-ar fi permis o astfel de siluire a acesteia. Goethe însă face distincție între onestitatea redării necondiționate a imaginii furnizate de impresii, care nu vrea să corecteze naturalul prin artificial, și celălalt procedeu, folosit de Rubens, conștient de faptul „că arta nu este supusă întru totul necesității naturale, ci își are legile ei proprii". În acest sens au acționat pictorii, care s-au străduit să elibereze imaginea impresionistă de caracterul ei segmentat, să elimine aproximativul, să se ridice de la actul de redare picturală a situației de moment spre „regiunile mai înalte" ale ficțiunii.

„Artistul", decretează bătrînul Goethe, „se află într-un dublu raport cu natura: el este în același timp stăpînul și sclavul ei. El îi este sclav, în măsura în care trebuie să acționeze cu mijloace pămîntești pentru a fi înțeles. Este însă stăpînul naturii, în măsura în care supune aceste mijloace pămîntești intențiilor sale mai înalte, și le face să slujească aceste intenții". Asemenea mijloace pămîntești sînt „mijloacele artistice" (Burckhardt). Acestor mijloace, mișcarea de reacție ce i-a urmat impresionismului a dorit să le confere mai multă importanță de sine stătătoare. În numele lor, pictorul își revendică dreptul de stăpîn

al lumii fenomenale. Trebuie să menţionăm totuşi că, avînd în vedere ambivalenţa scriiturii impresioniste, putem privi această reacţie şi ca o continuare. Anume ca un proces prin care se încearcă aprofundarea şi îmbogăţirea acelor aspecte ale impresionismului ce pregătesc emanciparea „mijloacelor artistice". În aceste condiţii are loc o nouă confruntare cu polul rigorii formale şi cu acela al lipsei de formă.

CEI PATRU *PATRES* AI SECOLULUI 20

GEORGES SEURAT

În primul rînd ne vom ocupa de Georges Seurat (1859 — 1891), deoarece opera sa ne demonstrează că procesul de purificare ce ridică „simpla imitare" la rangul de „stil" a putut, fără îndoială, să pornească de la mijloacele de limbaj dezvoltate de impresionişti. E drept că realizarea istorică a lui Seurat rămîne însoţită de un semn de întrebare: ea este opera unui artist care a murit pe neaşteptate la vîrsta de treizeci şi unu de ani. Cu toate că e lipsit de sens şi de modestie, să cauţi să trasezi liniile evolutive în necunoscut, judecata noastră nu trebuie să treacă cu vederea acest fapt; el ne va feri de imprudenţa de a prezenta mesajul artistic al lui Seurat ca pe un solemn „ultim cuvînt" (il. 13).

Acest artist a sistematizat şi a raţionalizat tehnica virgulelor şi a micilor cîrlige. El a opus frumoasei aproximaţii a naturalului şi a vieţii, ce par să-şi ducă zilele fără un ţel anume, ordinea unei gramatici formale fără fisură, ce poate fi verificată pas cu pas. Astfel, imaginea nu-şi mai îngînă existenţa nemijlocită, ci vorbeşte un limbaj coerent, elevat. Atras în unele perioade de această atitudine metodică, Pissarro a caracterizat cu exactitate situaţia ce rezulta de aici. Aceasta s-a întîmplat atunci cînd a stabilit distincţia între impresioniştii mai vechi, „romantici" şi cei mai

noi, „orientați științific", care erau grupați în jurul lui Seurat. Termenul de neo-impresionism a apărut, probabil, ca o creație a lui Félix Fénéon, cînd, în 1886, Seurat a făcut senzație cu expunerea pînzei sale „*Duminică la Grande Jatte*" și a rămas de atunci legat de numele acestui artist.

Expresia de poantilism ne familiarizează însă mai direct cu ceea ce e nou în acest limbaj formal. Cîrligele scurte, nervoase ale impresioniștilor sugeraseră privitorului imaginea unei mobilități bine conduse, a unei treceri ușoare. Ele purtau amprenta improvizației și implicau anumite impulsuri de orientare —, de cele mai multe ori în diagonală — manifestate doar pentru moment, oarecum în grabă. Seurat a redus aceste particule de culoare la forma de punct. Suprafața, pictată astfel, se deosebește de „dezordinea" lejeră a pînzelor impresioniste prin uniformitatea ei apropiată rasterului, prin lipsa de direcționare — fiecare punct are aceeași relație de contact cu toate punctele ce-l înconjoară — și prin egalitatea aproape absolută a tușei. Punctele nu sînt aruncate la întîmplare pe pînză, ci sînt așezate lîngă și unele peste altele în mod continuu și cu mare grijă, fără ca scrierea să manifeste cea mai mică urmă de „*sprezzatura*". Precizia vocabularului punctat e liberă de orice emoție psihică sau fizică. Prin acțiunea sa de ordonare, de clarificare și imortalizare, pictorul se situează deasupra configurațiilor naturale.

Dacă țesătura de culori a tablourilor impresioniste era potrivită pentru a evoca dinamismul unei acțiuni, cea neoimpresionistă, căreia îi lipsește orice împletire lineară, este predestinată pentru a reprezenta existența neschimbătoare, lipsită de acțiune. Caracterul instabil al scriiturii impresioniste urmărea să transmită imaginea unui fragment din lumea perceptibilă, strict delimitat în timp și în spațiu. Suprimînd acest aspect, Seurat schimbă caracterul tranzitoriu și trecător al lumii. Iată motivul pentru care figurile umane apar la el într-o nemișcare fermecată de basm. Cam atît se poate spune despre sistematizarea, și respectiv

despre anihilarea scriiturii. Pentru a-i da acesteia o fundamentare solidă, de neatacat, gîndirea pictorului, care era călăuzită de idealuri clasic-armonice, a apelat la argumente de natură științifică. Dorind să păstreze, prin culorile imaginii, strălucirea culorilor naturale, Seurat, mai totalitar și mai sistematic decît impresioniștii, a trecut la identificarea fiecăruia dintre punctele create de el cu o anumită culoare primară sau complementară. Rămîne în seama privitorului de a restabili, de la o anumită distanță și cu ajutorul amalgamării optice, relația acestor „pure" și neamestecate puncte de culoare cu planul obiectual. Ne aducem aminte că impresioniștii încercaseră prin atitudinea lor spontană să imprime imaginii un caracter de început și de unicitate, pentru ca, astfel, să elibereze dintr-odată fenomenele de sub imperiul densității și al greutății materiale. Seurat identifică în mod și mai consecvent și sistematic caracterul originar cu noțiunea de „puritate". De aceea punctele sale de culoare sînt identice cu prima treaptă; cu treapta de început a oricărei acțiuni formale. Drept urmare ele nu sînt nici deformate de înclinații temperamentale și nici tutelate de conținuturi obiectuale. În consecință, petele nu au aspectul „murdar" al paletei și tind, prin negarea oricărei materialități, spre puritatea chimică și fizică, spre absolutul legic al naturii. Un astfel de purism al valorilor de lumină se apropie mult de religia estetică neoplatoniciană a luminii. În această direcție vor putea fi urmărite și legăturile lui Seurat cu simbolismul sfîrșitului de veac.

Valorile pure de lumină, distilate cu grijă, asigură acestor ordini plastice o claritate necondiționată. De aici rezultă acea irealitate de basm a relațiilor obiectuale, despre care am vorbit. Și totul apare deosebit față de relativismul cromatic al impresioniștilor „romantici" — relativism care este întotdeauna raportat la un mediu temporal și spațial determinat. În această problemă, Seurat s-a sprijinit pe analizele luminii și culorii efectuate

în domeniul științelor naturii, în special pe lucrările lui Maxwell, Helmholtz, Rood și Chevreul.

Țesătura supraobiectuală a imaginii are acum o existență proprie mai pronunțată. Independența elementelor ce o constituie — a punctelor deci — este și mai evidentă decît în cazul picturilor impresioniste. Obișnuiți să vedem linia ca factor de stabilizare *prin excelență* puteam fi tentați să anticipăm evoluția poantilismului privind-o ca o atomizare a obiectualului. S-a întîmplat însă contrariul: prin țesătura sa de puncte colorate, Seurat s-a apropiat considerabil de criteriile „stilului" de: claritate, siguranță și simplitate. A dispărut nota aproximativă, caracterul doar sugerat al reprezentării. Odată cu precizarea conținuturilor formale a crescut și gradul de exactitate și de lizibilitate univocă a conținuturilor obiectuale. Evident, aceasta cu condiția ca privitorul să accepte rolul de partener activ și să se situeze în fața tabloului la acea distanță convenabilă, care e absolut necesară pentru o adevărată contopire optică. Cum se poate însă, ca descompunerea substructurii imaginii (care la impresioniști mai era legată) în celule autonome de culoare, să-i sporească totuși gradul de densitate formală, astfel ca noi să percepem relații spațiale certe și volume delimitate între ele?

Prin *alăturarea strînsă a punctelor de culoare*, Seurat reușește să creeze impresia unor *cîmpuri omogene de culoare*, care restituie figurii omenești și obiectelor din imagine caracterul încheiat. Dincolo de înlănțuirea ușoară, multidirecțională a punctelor de culoare, se reconstituie demnitatea și caracterul definitiv al formei clasice. Privind lucrurile în legătură cu marele conflict al secolului, ne dăm seama, că tendința armonizatoare a lui Seurat încearcă, din punctul de vedere al istoriei artelor, o sinteză; este vorba de apropierea pozițiilor ai căror exponenți sînt Ingres și Delacroix. Seurat menține cuceririle picturii de *plein air*, dezvoltate de la Constable și Delacroix și pînă la impresioniști. El ar vrea însă, ca prin extrema

temporalitate a acestei arte, să străbată sublimul atemporal al idealismului și ar dori să înalțe deasupra analizei — în spiritul științelor naturii — formularea solemnă, echilibrată pentru a împăca armonic naturalismul pictural cu idealismul linear.

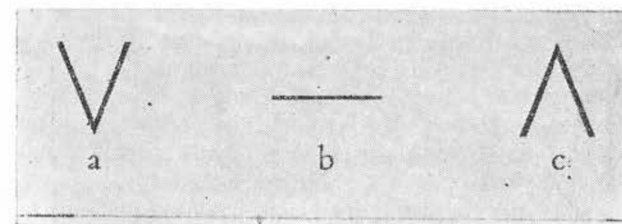
Căutării elementelor optice — tendință alimentată de spiritul pozitivist al secolului — i se alătură o altă înclinație a personalității sale. Pe aceasta am putea-o defini drept tendință arhaizantă. Ca elev al lui Henri Lehmann — un epigon al lui Ingres — Seurat a admirat în același timp pe Delacroix, a studiat copiile frescelor lui Giotto și Piero della Francesca și și-a format disciplina grafică a mîinii copiind pe marii maeștri ai exactității, pe care i-a dat istoria artelor: Rafael, Holbein, Poussin și bineînțeles Ingres. Toate acestea s-au petrecut înaintea întîlnirii sale cu impresionismul. Confruntarea cu maeștrii formei lineare finite îl va fi întărit pe Seurat în convingerile sale de a se orienta către solemnitate statică și lipsă de mișcare. Această imobilizare — trecerea deci de la imaginea procesuală la reprezentarea unei stări, la imuabila reprezentație — denotă însușiri vădit arhaizante, amintind arta egipteană și pe cea bizantină.

Influențat, în analizele sale cromatice, de progresul științelor naturii, acest artist nu evită amintirile arhaizante atunci cînd e vorba de descoperirea unor surse în domeniul istoriei artelor. Prin această tendință, el se încadrează istoric între primitiviști. Iată o altă trăsătură care îl deosebește de impresioniști. Aceștia își aveau modelele — în măsura în care nu recomandau, ca Monet, să se renunțe la vizitarea muzeelor — printre artiștii care cultivaseră *„sprezzatura"*: Rubens, Velázquez, Frans Hals și Goya. Deosebit de concludentă pentru gustul unei arte de ev tîrziu este de exemplu predilecția lui Renoir pentru Fragonard, acel artist a cărui manieră senzualist-improvizată, tipică secolului 18, și-a primit, în jurul anului 1790, lovitura de grație din partea clasicismului puritanist al lui David. E ciudat: pînza lui David *„Jurămîntul Horaților"* (1784) compo-

ziția lui Renoir „*Prînzul canotorilor*“ (1881) sînt despărțite exact printr-un secol. În acest răstimp s-a produs treptat retransformarea formei riguroase, finite, într-o formă degajată, provizorie, deschisă. Și iarăși, în momentul în care procesul maturizării ajunge la culme, apare reacția. Se petrece înlocuirea descătușării colorate de o senzualitate debordantă cu o atitudine formală sever controlată și reîntoarcerea arhaizantă la limitarea disciplinată și parcimonioasă. Rolul lui David este jucat, către sfîrșitul secolului al 19-lea, de Seurat. El nu numai că recomandă impresionismului, care era difuz în genul rococoului, o dicțiune severă, cristalină, ci condamnă, cu o austeritate aproape etică, limbajul cotidian, prea ușor al celor din tabăra picturii oficiale. Era vorba de cei considerați ca „*jongleurs des ateliers*“ (Fénéon). Acum deosebirea dintre formele stadiului inițial și cele definitive, pe care impresioniștii o neglijaseră, cîștigă din nou în importanță. Tabloul trebuie să reprezinte mai mult decît redarea unei situații de moment. Seurat îl așază în vîrful unei piramide a actului creator, la baza căreia se găsesc nenumărate schițe și studii preliminare; între altele și cele făcute în fața motivului, în aer liber. Prin aceasta se manifestă caracterul clasic pe care îl are la acest artist procesul formativ. Primele studii sînt lucrate în trăsături ușoare, așezate diagonal sau în cruce. Abia cu timpul această întrepătrundere „dezordonată“ a liniilor scurte face loc alăturării și suprapunerii echilibrate în mod „desăvîrșit“ a punctelor de culoare.

Dar Seurat a căutat nu numai pentru construcția celulelor cromatice o formulă sigură, o teoremă general valabilă, ci și pentru întreaga geometrie a compoziției. El a găsit confirmarea teoretică a ideilor sale în scrierile lui Henry, Blanc și Humbert de Superville. Acum este limpede că trece în tabăra clasică și se instalează în zona didactică a dogmei lineare. Partizanii formei rigide caută să demonstreze necesitatea și caracterul de neclintit al fiecărui element al ordinii formale.

Acest țel îl urmărește și lucrarea lui Charles Blanc „Grammaire des arts du dessin“ (1867). Cu cît mai mari sînt exigențele unei opere de artă, se spune aici, cu atît mai important devine desenul, în timp ce culoarea își pierde din însemnătate. Liniile în schimb constituie o fundamentare, nu numai pentru construcția formală, ci și pentru conținutul spiritual al imaginii. Blanc supune atenției trei figuri lineare de bază:



7. Charles Blanc
Figuri lineare din „Grammaire des arts du dessin“

Prima (a) exprimă seninătate, lipsă de stabilitate și bucurie; a doua (b) denotă liniște, echilibru și înțelepciune; a treia (c) tristețe, meditație și orgoliu. Aceste scheme sînt luate din altă lucrare, anume „Essay sur les signes inconditionels de l'art“ (Leyden, 1827) a lui Humbert de Superville. Acolo sînt indicate și valorile corespondente în domeniul culorii, anume roșu pentru a, alb pentru b și negru pentru c. Charles Henry, care a fost în relații apropiate cu Seurat și cunoștea teoriile lui Blanc și Superville, a adăugat celor trei scheme simetrice două asimetrice: linia care pleacă din partea stîngă a imaginii și urcă spre dreapta trădează stări de spirit plăcute, dinamogene, pe cînd linia care coboară în direcția opusă e rezervată exprimării sentimentelor neplăcute, inhibate.

Seurat s-a ocupat de aceste formule normative, dar nu le-a aplicat, desigur, ca atare. De aceea nu are nici un rost să încercăm să le identificăm în lucrările sale, pentru a stabili gradul de echilibru, de seninătate sau de melancolie al acestora. O asemenea încercare n-ar avea nici o șansă de

reușită, căci ar fi egală cu explicarea calității prin cantitate, cu trivializarea și dezgolirea meschină a unui fluid al formei, care este, în adevăratul înțeles al cuvîntului, de nedescris.

PAUL GAUGUIN

Problema unor echivalențe interioare pentru semnele exterioare, problema fundamentării factorilor materiali, palpabili în sferele psihicului nu apare niciodată fără o cauză anume. De îndată ce structurii supraobiectuale i se acordă o valoare proprie ce nu poate fi trecută cu vederea, conținutul formal se manifestă „cu îndrăzneală", reclamînd justificarea și motivarea existenței sale de sine stătătoare. Impresioniștii s-au referit la haosul schimbător al realității și au găsit aici legitimarea scrierii lor. Lucrările lor nu aveau loc pentru emoții și tensiuni de natură interioară. Seurat s-a străduit să găsească la nivelul sentimentelor o echivalență pentru ordinea constantă a imaginilor sale. El nu este singurul care a făcut-o. Paul Gauguin (1848—1903) a căutat în aceeași perioadă o cale pentru a ajunge dincolo de realitatea vizibilă și pentru a putea reda, cu ajutorul liniei și al culorii, realitățile interioare, inaccesibile privirii, ce sînt cîteodată de natură speculativă. Distanțarea de datele percepției — și Gauguin provine din rîndul impresioniștilor — urmează să-i permită accesul către realitățile mai profunde ale sufletului de natură universală. Acolo unde critica îi reproșează siluirea naturii și abstractizarea arbitrară, artistul vede corespondențe pline de semnificație și crede că a descoperit prin semnul exterior o stare interioară. Într-o scrisoare din anul 1885 el vorbește despre linii mincinoase și linii nobile, despre linia dreaptă, care exprimă infinitul și despre linia curbă, care limitează creația; despre mistica cifrelor și semnificația culorilor. El îi împrumută lui Seurat un tratat turcesc despre pictură din secolul 18, în care găsim recomandarea: „Totul trebuie să emane liniște și pace sufletească. Evită pozițiile în mișcare. Fiecare figură să fie imobilă".

În aceste propozițiuni e inclus programul artistic al lui Gauguin. Realizarea acestui program presupune distanțarea față de cuceririle picturii naturaliste, opțiunea pentru asceza arhaizantă. Reflectînd asupra trecutului picturii, Gauguin descoperă în el simptoamele unei rătăciri datorate raționalismului și metodelor analitice ale acestuia; așadar fizicii, „chimiei mecanice" și studiului naturii. El vrea să elibereze ceea ce timp de secole a fost oprimat de aceste discipline: sălbăticia originară a artistului, instinctul, puterea de imaginație. Prin negarea ascetică a progresului pe care i-l oferă epoca sa, Gauguin speră să regăsească zona pierdută a creativității.

În primul rînd trebuia depășită neliniștea pe care o manifesta, prin formă și conținut, pictura impresionistă; trebuia depășit patosul civilizației burgheze care o caracteriza. Gauguin îi acuză pe impresioniști de superficialitate: ei cercetează doar sfera accesibilă privirii, nu și centrul misterios al gîndirii. Nici *„la nonchalance"*, amestecul (*„tripotage"*) mobil, improvizat al scrierii lor nu-i place: „Ceea ce e nobil, e simplu și cele mai subtile mlădieri ale penelului nu pot fi decît păgubitoare pentru o operă a fanteziei, deoarece ele atrag atenția asupra materiei". Această renunțare la sintaxa ușoară, comunicativă, aproximativă a impresioniștilor anunță întărirea și rigidizarea ordinii în imagine. Se schițează anumite manifestări paralele operei lui Seurat, dar Gauguin are totuși altă concepție despre dematerializarea și spiritualizarea imaginii, decît inițiatorul poantilismului. Fiind decis să meargă pe drumul formalizării și să sacrifice totul „stilului", Gauguin dezvoltă un limbaj formal determinat de cursivitatea continuă a liniei. Pentru el, Ingres nu mai este reprezentantul unui clasicism reacționar și îngust, ci marele maestru, a cărui răceală manifestă ascunde căldură și pasiune. Cine vede în arabescurile lineare ale acestui pictor esența frumuseții, forma, nu va putea să devină niciodată un adept

al poantilismului. În scrisori și discuții, Gauguin ironizează maniera „tinerilor chimiști", care asamblează cu zel mici puncte de culoare. Aspectul științific al neoimpresionismului, metoda ce lucrează cu particule mici, alianța cu progresul și rațiunea, toate acestea sînt privite de el cu suspiciune. Depășind impresionismul, Gauguin invocă un impuls anticivilizatoriu; atitudinea sa nu e alimentată numai de respingerea societății europene materialiste, ci și de negarea formelor artistice cu care această societate își decorează pretențiile de superioritate pe plan politic și spiritual. În cunoscuta sa scrisoare către Strindberg, artistul alege pentru sine însuși denumirea de barbar; ca om și ca artist el se refugiază în mod conștient în zona acelor forme ale artei și vieții, care se situează în afara spectacolului civilizației moderne și sînt disprețuite de aroganța europenilor. Din nou, ne aflăm în fața unui deziderat al originarității. Pentru formele sale elementare (*formes rudimentaires*) Gauguin are nevoie de fundalul de trăiri al unor domenii originare, neuzate și nedegenerate din punct de vedere estetic. El îl găsește în peisajul frust al Bretaniei, mai tîrziu în abundența tropicală din Mările Sudului. Ceea ce s-a interpretat drept tendință de evadare, a fost de fapt dorința unui om, obosit de civilizație, de a prinde rădăcini. Artistul se simte chemat să reînvie mitul lui Anteu, care-și înnoia puterile atingînd pămîntul: „*la terre, c'est notre animalité* ..." Mai mult chiar: el ar vrea să reîmpace viața cu arta, redînd amîndorura forța originară a unui demers instinctual. („Instinct" și „imaginație" sînt sinonime pentru Gauguin.) De aceea „stilul", căruia el este dispus să-i sacrifice totul, nu are, din punct de vedere formal, nimic comun cu ismele și dogmele vieții culturale apusene. Nici admirația sa pentru Ingres și Rafael nu schimbă nimic în această privință. Dar el se apropie, într-un punct central, de conceptul spiritual de stil al lui Goethe. Anume prin tendința de a trece de la copierea obiectelor la contemplarea esenței. Nu trebuie însă să trecem cu vederea

argumentarea antiestetică a lui Gauguin: țelul ei este de a elibera arta din strînsoarea școlilor, academiilor și mediocrităților; de a-i reda demnitatea unui elementar act de creație.

După Gauguin, marea eroare începe de la greci, de la naturalismul din vremea lui Pericle. Tămăduirea nu poate veni decît din partea artei primitive. Trebuie să ne întoarcem la epoca dinaintea cailor Parthenonului, pînă la simplul cal de lemn, „*jusqu'au dada de mon enfance*". Totuși, Gauguin nu este un antitradiționalist. El vrea doar să elibereze conceptul de „artă" din limitarea și automulțumirea clasicist-naturalistă a gustului european și să-i deschidă spațiile artistice ale întregii lumi: Persia, Egiptul, India, Japonia și Polinezia. Din această perspectivă are loc confruntarea sa cu arta europeană. În cuprinsul ei, îl atrag formele încă nedesăvîrșite, fruste ale primitivilor, în care conținutul formal mai domină conținutul obiectual. Operei lui Michelangelo el îi preferă frescele lui Giotto; admiră vitraliile medievale și formele aspre, neajutorate ale artei populare. Intenția de a uita limbajul artistic evoluat, de a abandona sintaxa complicată în favoarea celei simple, reiese clar din aceste preferințe. Dar tendința către o barbarizare a formei nu prezintă cituși de puțin aspectul unei limitări dogmatice. Admirația pentru Ingres și Rafael dovedește acest fapt. În parte va fi fost vorba despre o reacție de origine polemică. Dar antinaturalismul lui Gauguin reprezintă justificarea acesteia. Cei doi pictori sînt apreciați de artist nu atît pentru academica lor desăvîrșire, cît pentru depășirea modelului natural. E vorba de triumful legității artistice asupra poruncilor mărunte ale naturalismului.

Cum se prezintă realizările acestui program exigent? Gauguin începe să picteze în anii șaptezeci ca impresionist întîrziat. Paleta sa este însă mai întunecată, scriitura mai săracă în vibrații decît cea a „luminariștilor". Căutînd simplificarea și un plus de conciziune, el se orientează după scriitura disciplinată a lui Cézanne, imitîn-

du-i tuşa uniformă, diagonală, pieptănată parcă. Cu timpul însă, artistul desprinde din ansamblul liniilor paralele un fel de laitmotive cu caracter linear. El le încetineşte ritmul, îndepărtează neliniştea din preajma lor şi le încarcă cu o demnitate solemnă. Gauguin îşi dă seama de faptul că simplificarea are nevoie de linii puternice, sintetizante. Obiectele se delimitează între ele, conturul le dă greutatea consistenţei. Această rigidizare a formelor a fost influenţată nu numai de Cézanne, ci şi de lucrările lui Puvis de Chavannes şi de xilogravurile japoneze, admirate şi de impresionişti.

Accentuării contururilor îi corespunde renunţarea la modelare şi la desenul mai detaliat dinlăuntrul lor. Pe măsură ce coloritul cîştigă în intensitate, figurile se aplatizează. Această trăsătură deosebeşte picturile lui Gauguin de rotunjimile saturate, veridice din punct de vedere spaţial, ale lui Ingres. Gauguin nu înfăţişează în pictura sa abundenţa fenomenală. El nu redă coloritul local sau cel semnificativ. Gauguin investeşte figurile sale cu acea intensitate coloristică, pe care o au în imaginaţia sa, şi de care e nevoie pentru ca suprafaţa pictată să fie receptată de privitor ca ton de culoare. Pictarea delicată, scînteietoare a suprafeţelor, face loc unei monocromii, care exclude acel *„tripotage“* al scriiturii, ca şi dezlănţuirea partizanilor *plein air*-ului (pe care Fénéon îi numeşte *„tachistes“*).

Suprafeţele de culoare ce tind spre monocromie strălucitoare, neîntreruptă, şi sînt împrejmuite de contururi puternice, au impus comparaţia cu vitrourile medievale sau cu tehnica *cloisonné*. Astfel s-a născut noţiunea de *„Cloisonisme“*. Edouard Dujardin a întrebuinţat-o pentru prima oară în 1888, referindu-se la pictura-manifest a lui Gauguin *„Lupta lui Iacob cu îngerul“* (il. 14). Această scenă, în al cărei prim-plan vedem un grup de ţărănci bretone — figurile celor doi luptători (inspirate după Hokusai) fiind plasate în planul intermediar — are un caracter ireal şi vizionar. Cum Gauguin nu foloseşte mijloacele perspectivei lineare sau aeriene, nu există o continuitate spaţială. Nici cele cîteva umbre, care se văd, nu întăresc iluzia spaţială. Ele accentuează doar ritmul suprafeţelor. (Într-o scrisoare pe care i-o scrie lui Émile Bernard la Arles, Gauguin îi atrage atenţia prietenului său, de a nu se lăsa subjugat de umbre. Consensul cu cele spuse de Goethe despre Rubens e lesne de sesizat).

Discontinuitatea antiiluzionistă a suprafeţelor de culoare strict delimitată e compensată prin legătura lor bidimensională. În locul profunzimii spaţiale, tabloul cîştigă unitatea suprafeţei. Imaginea nu mai este fragment al realităţii. Ea devine parabolă, corespunzînd pe plan vizual unei idei. Imaginea nu mai analizează deci formele lumii fenomenale — împrăştiate haotic, abandonate hazardului — sub aspectul lor coloristic sau structural, ci decretează, pe baza unor date ale percepţiei şi ale imaginaţiei, o sinteză formală. Contemplatorul trebuie să recunoască faptul, că o astfel de viziune se refuză criteriilor pe care le poate furniza universul experienţei.

Gauguin a mers consecvent înainte pe acest drum. Etichetele care s-au aplicat artei sale, cum ar fi cele de sintetism sau simbolism, nu au provocat decît comentarii ironice din partea lui. Într-o scrisoare din anul 1899 artistul spune că acţiunea sa seamănă cu a bibliei, care îşi împărtăşeşte învăţăturile în formă simbolică. El vorbeşte în acest context de idei de *„surnaturalisme“*. Totuşi, putem fi de acord cu interpreţii contemporani, care îl reclamă pe Gauguin în numele simbolismului. În 1892 Aurier publică în „La Revue Encyclopédique“ un articol intitulat „Les symbolistes“. El citează în această perspectivă o propoziţie a lui Plotin: „Noi ne îndreptăm privirea în prea mare măsură asupra aparenţei exterioare a obiectelor şi nu ştim că ceea ce ne emoţionează se ascunde înlăuntrul lor“. În continuare, Aurier parafrazează afirmaţia lui Schopenhauer, conform căreia fiecare obiect al naturii are semnificaţia unei idei. Ne facem oare vino-

vați de un exces de zel interpretativ dacă vedem o legătură între acest filozof german, citit cu asiduitate de simboliști, și ideile lui Gauguin? S-ar părea că nu. Părerea că esențialul, ceea ce e propriu fenomenelor, trebuie căutat dincolo de forma exterioară, a fost expusă de Gauguin, fără a se referi pentru aceasta la nici un sistem filozofic, într-o scrisoare, și anume, într-un frumos pasaj care se referă la Rafael. De ce oare, întreabă artistul, capodoperele nu se produc în academii? Pentru că o natură, o inimă, o minte nu pot fi făcute din bucăți. Pentru aceasta este nevoie de intuiție, așa cum a avut-o Rafael, în ale cărui tablouri există acorduri, pe care nimeni nu și le poate imagina, căci în ele se ascunde tot ce are omul mai intim. (Acea exprimare de sine, la care se referise și Leonardo). „Contemplînd pur și simplu ceea ce e accesoriu, peisajul într-un tablou de Rafael, vom găsi aici aceeași simțire ca într-o figură umană".

În volumul al doilea din „Die Welt als Wille und Vorstellung" Schopenhauer afirmă că ființa în sine, a cărei manifestare devine lumea, „este prezentă întreagă și neîmpărțită în fiecare lucru din natură, în fiecare vietate. Din această cauză nu pierdem nimic, oprindu-ne la una singură dintre ele și nici adevărata cunoaștere nu se dobîndește colindînd lumea, fără margini..." Aparența exterioară, condiționată de circumstanțe, este neesențială: „Apa rămîne apă cu proprietățile ce o caracterizează; fie că își oglindește malurile ca eleșteu liniștit, fie că se aruncă înspumată de pe înălțimea unor stînci sau țîșnește, printr-un artificiu, ca jerbă către înălțimi. Toate acestea depind de circumstanțele exterioare. Un caz poate fi tot atît de natural ca și celălalt.

Aici se impune o intervenție. Se poate constata că, urmărind transparența pentru simbol a lumii fenomenale, ajungem, într-un fel propriu, la nivelarea subiectelor, la care ajunge și empirismul necondiționat al naturaliștilor și impresioniștilor. În cartea a treia Schopenhauer afirmă

că purtătorii unui anume conținut pot avea rang diferit. Omul se manifestă peste tot, în cele comune, ca și în cele sublime. „Nici un individ și nici o acțiune oarecare nu pot fi fără semnificație. În toate și prin toate ideea de umanitate se desfășoară din ce în ce mai larg. De aceea nici o manifestare a vieții umane nu trebuie să fie exclusă din domeniul picturii". Courbet și impresioniștii ar fi căzut de acord cu această afirmație, chiar dacă ei ar fi fost de altă părere cu privire la „semnificația" despre care vorbea Schopenhauer. Înțelegem acum de ce setea de realitate — și anume, setea de-a dreptul nediferențiată a realiștilor și impresioniștilor — poate fi urmărită pînă în anumite teorii despre artă ale simbolismului. Este știut că în virtutea acestuia, se pledează pentru o neglijare antiintelectualistă a formei. E suficient să amintim de celebra formulare a lui Laforgue, conform căreia opera de artă ar fi *„l'anarchie même de la vie"*. O astfel de negare a oricărui criteriu selectiv și a elaborării formei duce — cel puțin în principiu — la dispersarea artei în viață. Se ajunge astfel la un punct în care ostilitatea inerentă față de formă a naturalismului se întîlnește cu cea a suprarealismului. În ambele cazuri, haosul vieții este considerat mai presus decît universul de ordine al artei. Aceste relații vor fi cercetate în cele ce urmează mai amănunțit.

Cu toate că invoca inconștientul, Gauguin nu urmărea oglindirea pasivă a unei multitudini anarhice de aparențe exterioare, ci descoperirea puterilor active ale naturii. Ca un nou Anteu, el voia să ajungă la o sinteză a puterii sale de imaginație cu forțele creatoare ale naturii. Refuzînd copierea aspectului exterior al realității, el crede că poate pune stăpînire pe puterile ei interioare. „Gîndiți-vă", îi scrie el lui Fontainas în 1899, „la rolul muzical, pe care îl va juca de acum înainte culoarea în pictura modernă. Asemenea muzicii, ea este vibrație și poate, pornind de la un maximum de nedeterminare, să atingă

cea mai înaltă treaptă a generalului în natură: puterea ei interioară (*sa force intérieure*)". Din nou, intuiția artistului coincide cu gîndirea filozofică. Idealul lui Gauguin este o sinteză între „formele creative ale sufletului" (Plotin) și ceea ce Shaftesbury numește, în legătură cu procesele naturale, „*inward forms*" și „*interior numbers*". Schopenhauer, care vede întruchiparea „ființei interioare" a *fenomenelor* naturii în inexplicabilele *puteri* ale naturii, îi recunoaște artistului, care își propune dezvăluirea acestei zone esențiale, o împuternicire cuprinzătoare. El nu acționează în mod arbitrar, ci în cunoștință de cauză, plin de înțelegere. Acest lucru se explică prin faptul „că artistul și cunoscătorul sînt ei înșiși «în sinele» naturii; sînt voința care se obiectivează..." Convingerea că artistul ar acționa în acord cu natura, fiind chemat să fie, pe plan formal, executorul forțelor ei interioare, nu este nouă. Ea provine, din secolul 18. Nou este în schimb faptul, că acum această convingere apare împreună cu *privilegiul îndepărtării de natură*, cu *renunțarea la imitarea naturii*. Recunoașterea acestei libertăți deschide largi posibilități. Ea adîncește și conștiința de sine a artistului creator și pretenția acestuia de a fi stăpîn al naturii. „Nu copiați prea mult natura", îi scrie Gauguin în 1888 lui Schuffenecker, „arta este o abstracție: extrageți-o din natură în timp ce o visați și gîndiți-vă mai mult la actul de creație decît la rezultat. Aceasta este singura cale de a ne ridica spre Dumnezeu și de a face, ce face meșterul nostru divin: de a crea". O legitimare mai înaltă nu-și poate da actul creației artistice.

A sosit momentul să prezentăm, printr-o scurtă reluare, rolul istoric al lui Gauguin. Opera acestui artist se înscrie în capitolul intensificării antinaturaliste a conținuturilor formale. Cu toate că năzuia către consonanța artei cu viața, a formei cu instinctul, el nu a înțeles să renunțe la actul formativ și să lase imaginea în voia „anarhiei vieții" (Laforgue). În același timp, artistul era conștient de faptul că, pentru a nu se ajunge la

rigidizare și netezime clasică, intensificarea conținutului formal trebuie să se apropie de formele dure, necizelate și arhaice ale „artei primitive". Deformarea i se părea a fi inevitabilă ca echivalent formal al unei vitalități valide. Prin aceasta, îngroșarea formală, cu care avem de-a face aici, se deosebește de procedeele academice de formalizare.

Gauguin este conștient de faptul că ale sale „*formes rudimentaires*" contravin nu numai stilului maleabil al impresioniștilor, ci și perfecțiunii zeloase, „*la ciselure*", a pictorilor de salon. Și el știe de asemenea că îngroșarea formelor, respectiv barbarizarea lor, reduce lizibilitatea tablourilor. Toate acestea însă sînt legate cu intențiile sale. Pictînd „*une chose non définie*", el nu urmărește să dea un inventar al obiectelor, ci să reprezinte infinitul. Principiul conform căruia artistul se simte eliberat de obligația exactității obiective sună astfel: „Pictura trebuie să urmărească, într-un mod asemănător cu muzica, mai mult sugestionarea decît descrierea". Acolo unde descrierea este neglijată, puterea de imaginație este liberă pentru călătoria asociativă prin lumea lucrurilor. Contemplatorul poate să procedeze în această privință ca și artistul „creator". El este invitat să se lase în seama visului („*se laisser aller au rêve*") și a inconștientului.

Neglijarea obiectualului are diferite motive. Dacă Gauguin spune că își subliniază personalitatea, el exprimă prin aceasta un principiu al expresioniștilor. „Năzuința subiectivă de exprimare" însă — s-ar putea vorbi și despre exhibiționism — nu este totul. Pentru a conduce acțiunea formală, în așa fel încît să poată renunța la descrierea amănunțită și la iluzionarea obiectuală, artistul trebuie să aibă o încredere aproape nelimitată în valoarea semnelor și în suprafața spirituală a mijloacelor sale formative. Probabil că Gauguin a avut această credință în magia evocatoare a „mijloacelor sale artistice", într-o

 măsură mai mare decît contemporanii săi; mai

mult chiar decît Van Gogh, care rămîne totuşi mai legat de pretextul obiectual, de motiv.

Dacă aspectul exterior al unei formaţiuni naturale conţine o trimitere la un dat de natură interioară şi dacă aspectul exterior al unei configurări artistice are aceeaşi funcţie, dacă artistul poate să-şi exprime fiinţa printr-un peisaj ca şi printr-o figură umană, atunci obiectualul devine, nu numai în natură, ci şi în artă, o mărime ce poate fi schimbată. La aceasta se poate, în cele din urmă, renunţa. Şi dacă esenţa nu este legată de aspectul exterior, atunci liniile şi culorile pot exprima ceva, chiar dacă le desprindem de obiectual. Pentru a-şi justifica renunţarea la conţinutul obiectual, Gauguin apelează, ca şi reprezentanţii sinesteziei cu un secol în urmă, la analogia cu muzica, deoarece în cazul acesteia deziderатul eliberării din sfera senzorialului pare să coincidă cu actul de dematerializare.

Dar tocmai aici se dezvăluie caracterul paradoxal al neglijării obiectualului, atitudine ce a fost acceptată, mai mult chiar, cerută. Cel ce este de părere că expresia esenţei nu este legată de o formă exterioară anumită, deoarece în materializarea ei multiplă ea se manifestă totdeauna sub formă simbolică, acela va devaloriza nu numai „recipientul" obiectual — în fond e indiferent, dacă Rafael se exprimă prin intermediul unui peisaj sau al unei figuri omeneşti — ci face ca, pînă la urmă, şi cifrurile lineare sau cromatice să poată fi schimbate între ele, cu alte cuvinte, să se poată renunţa la ele. După Schopenhauer „Nici un individ şi nici o acţiune nu pot fi fără importanţă". Dar dacă totul este simbol şi dacă formele — tocmai pentru că orientează procesul asociativ în direcţia esenţialului — sînt tot atît de pline de sens şi de multiple semnificaţii, atunci arabescul non-obiectual constituie în aceeaşi măsură o trimitere ca şi cel care descrie un obiect.

Ajungem, în felul acesta, la unele consecinţe, pe care Gauguin le-a evitat; la concluzia lui Laforgue cu privire la caracterul de cifru al universului percepţiilor. Drept urmare, orice act

formativ devine inutil, deoarece semnul întîlnit în cuprinsul realităţii şi cel creat, în mod artificial, sînt egale ca valoare. Din punctul de vedere al ideaţiei, se deschide de aici o cale directă către marele realism şi marea abstracţie a lui Kandinsky. Aceasta priveşte dreptul acordat artistului de a întrebuinţa, ca element formal, „orice fel de materie, de la cea mai «dură» şi pînă la cea care trăieşte doar în două dimensiuni", la redarea „neartistică" a „obiectului simplu, dur" şi în cele din urmă la egalitatea: linia este un „obiect, care are un sens practic-finalizat în aceeaşi măsură ca şi un scaun, o fîntînă, un cuţit . . .". Şi cum acest obiect (linia) poate fi folosit ca mijloc artistic pur, este la îndemîna artistului de a despuia şi celelalte „obiecte" de finalitatea lor şi de a le introduce în imagine ca pure valori formale.

VINCENT VAN GOGH

La 20 octombrie 1888, Gauguin a sosit la Van Gogh (1853—1890), în Arles. El venea de la Pont-Aven, unde — în timpul unei şederi de mai multe luni — se întîlnise, pentru a doua oară, cu Émile Bernard. Din această întîlnire a luat naştere „Sintetismul" — un nou capitol al istoriei artei — care, abia botezat, a devenit obiectul vrajbei pline de gelozie a ambilor iniţiatori. Conflictul se poate decide sau foarte simplu, sau de loc, după cum se pune problema calităţii sau a priorităţii. Bernard are desigur nu numai o contribuţie teoretică importantă în formularea noii concepţii plastice: se ştie că tabloul său „*Ţărani bretoni în livadă*" a inspirat pe Gauguin să creeze „*Lupta lui Iacob cu îngerul*". Totuşi problema priorităţii îşi pierde importanţa, dacă se compară contribuţia referitoare la formă a ambelor tablouri. Atunci devine clar că Gauguin foloseşte primul pas — încă şovăitor — al prietenului, construieşte pe acest temei, dar în acelaşi timp depăşeşte un atare

moment în claritate, riscînd o soluție plastică mai curajoasă și mai provocatoare.

„L'Atelier du Midi“ trebuia întemeiat în Arles. Van Gogh spera de la acest atelier împlinirea propriei sale năzuințe către o comunitate de artiști însuflețiți de aceleași sentimente și convingeri. Acest proiect, de coloratură monastică, trebuia să elibereze artistul din însingurarea sa și să imunizeze starea de concentrație creatoare împotriva tentației uzinei artistice. Gauguin a înțeles stăruința prietenului său; amîndoi trebuiau să formeze nucleul viitoarei comunități artistice. Este cunoscută povestea tragicului eșec al acestei prietenii de lucru. Tensiunea între prieteni a atins punctul culminant la 25 decembrie, cu criza de nervi a lui Van Gogh. Imediat după aceea, Gauguin a părăsit Arlesul.

Urmarea celor două luni de colaborare a fost stabilirea unui raport de influență reciprocă. Fără a se determina cu precizie cît a dat și cît a primit fiecare, se poate face următoarea constatare: oricît de puternice au fost impulsurile pe care Van Gogh le-a primit de la prietenul mai vîrstnic, care avea deja o reputație, ele au fost totuși numai confirmarea a ceea ce îl preocupase de multe ori și despre care el menționase în scrisorile sale. Asertiunea fundamentală, care a fost exprimată despre expresionism, că exteriorul indică un interior (Gauguin a formulat-o în 1885, în pasajul de scrisoare despre Rafael, citat anterior) se află — referindu-se la o dorință proprie de expresie — deja într-o scrisoare a lui Van Gogh, din 2 mai 1882. El descrie în ea două din desenele sale: *„Sorrow“*, o figură ghemuită, și *„Les racines“*, rădăcini de pom într-un teren nisipos: „Așadar m-am străduit apoi să introduc în peisaj același sentiment ca în figură; înrădăcinarea în pămînt, oarecum spasmodică și pătimașă și, paralel cu asta, totuși o dezrădăcinare datorată furtunii. Atît în aceste corpuri — albe, mlădioase — de femei, cît și în rădăcinile cioturoase, cu excrescențele lor, voiam să exprim ceva din

procesul conflictual al vieții. Sau mai curînd, pentru că m-am străduit să fiu credincios naturii pe care o avem în față, fără ca să fi filozofat în legătură cu aceasta, în ambele cazuri ceva din acest conflict a pătruns înăuntru“. Deoarece întreaga realitate este semn, semnificație și trimitere la ceva ce poartă în sine, ceva ce operează dincolo de lucruri și înapoia lor — viața, sentimentele, tot ceea ce este plin de taină — este în fond *indiferent* ce subiect reprezintă artistul, din moment ce el este sincer și simte că natura i se adresează, că-i reoglindește propria sa emoție. „În lucrurile cele mai umile ale vieții, Dumnezeu ni le destăinuie pe cele mai înalte“. În această convingere teza filozofică a lui Schopenhauer că nimic din ceea ce se petrece nu este fără o semnificație mai adîncă, a fost redusă la panteismul cel mai complet, la începutul secolului, de către Blake, care a găsit frumoasa expresie: „Tot ce este viu este sfînt“. Se poate merge încă mai departe. Shaftesbury înfățișează o grămadă de gunoi *(dunghill)* sau o grămadă oarecare de materie nedemnă de nimic, oribilă, despre pretinsa *„orderly structures“* a lucrurilor, care au fost silite să iasă din starea lor naturală. Pictorul *„Mîncătorilor de cartofi“* și al naturii moarte a ghetelor vechi, uzate, ar fi putut să-și deducă dragostea sa pentru real și din versurile pe care Goethe le adresa (1774) prietenului său Merck:

Să-ți deie Domnu-atașament pentru al tău pantof,
Cinstește orice biet pipernicit cartof,
Oricărui lucru tu-i cunoaște chipul,
Mîhnirea lui și bucuria, pacea și tumultul,
Să simți adînc în tine cum întreaga lume
Imensitatea cerului o susține.

Ceea ce apare în fața ochilor lui Goethe nu este o reproducere vulgară a unei lumi de percepții incoerente, ci un realism animat ritmic, care nu se oprește la enumerarea amănuntelor: „El (artistul) poate intra în atelierul unui cizmar sau într-un grajd, poate privi chipul iubitei, pro-

pria-i cizmă sau antichitatea, el vede peste tot vibrațiile sfinte și inflexiunile abia auzite, cu care natura leagă toate obiectele. La orice pas i se dezvăluie lumea magică care înconjoară intim și statornic pe acel mare artist ..."

Astfel este alcătuită realitatea cu care Van Gogh se vede confruntat. Uneori viața lucrurilor este așa de intensă în interioritatea sa, încît ajunge să se îndoiască de importanța artei. El a pășit apoi pe o cale a trăirii, care-l conduce afară din domeniul artei, în viață, unde nu are încredere în „satisfacția lipsită de interes", tutelată artistic și preferă abundența covîrșitoare a realității, transpunerii ei artistice: „Să simți lucrurile înseși, realitatea, este de mai mare importanță decît să simți tablourile; cel puțin este mai fructuos și trezește mai mult interes pentru viață". Din acest punct extrem — totuși simptomatic — de scrutare a conștiinței (în care se ascunde o urmă de ostilitate protestantă față de tablouri), dorința creatoare a lui Van Gogh revine mereu în domeniul acțiunii estetice, căci, la urma urmelor, el este convins de faptul că arta este esența vieții. Și tocmai de aceea ea înseamnă pentru el mai mult decît a picta tablouri pentru negustori de obiecte de artă și expoziții.

Această cuprinzătoare și naturală foame de realitate este simptomatică, pentru că îl face să înțeleagă două importante impulsuri antiestetice. Unul se referă la conținut, altul la formă. Cînd, în 1884, Van Gogh a fost invitat să picteze o „Cină" pentru o fermă, el a refuzat comanda, cu indicația că ar fi mai nimerit să înfățișeze în tablouri viața în fermă. Cînd mai tîrziu aude de „*Hristos în Grădina Ghetsimani*" a lui Gauguin, nu vrea să știe nimic de astfel de „interpretări biblice". „Dacă rămîn la asta, nu voi încerca să pictez pe Hristos în grădina cu măslini; mai curînd recolta măslinilor, așa cum ea se vede încă și dacă reușesc să stabilesc aici relațiile adevărate ale oamenilor, atunci se poate gîndi și la acela". În această renunțare la imaginație, se ascunde

încă ceva din tezele realiste ale lui Courbet — artistul trebuie să picteze numai ceea ce vede — în același timp însă se poate recunoaște obiectivul unei apropieri de realitate, adîncită religios, ajunsă la înlănțuiri simbolice. Așa cum este posibil ca și într-un corp feminin și într-o rădăcină sfîșiată „să exprimăm ceva din conflictul vieții", este, de asemenea, posibil să se substituie recolta măslinilor unei teme de tablou religios („Tot ce este viu este sfînt"). Sprijinit pe această convingere, Van Gogh poate ajunge la o altă hotărîre negativă. Mai radical decît Gauguin, stăpînit de o hieratică poezie a lucrurilor, el poate renunța la o scală categorială a temelor stabilite de clasicism. Van Gogh renunță la temele de tablou tradiționale, încremenite în formulă sau le dă formulări mai provocatoare, ca de exemplu în natura moartă a ghetelor uzate. El vrea să găsească simboluri acolo unde topografii iconografici de țară nu luaseră încă terenul în stăpînire: „*Scaunul lui Gauguin*" nu trebuie să anunțe numai un obiect fără viață, ci prietenia ambilor pictori. În lucrurile umile Dumnezeu ni le destăinuie pe cele mai înalte — această credință mistică dă artistului puterea să refuze subiectele distinse și pretențioase, să caute realitatea în formele ei cele mai dure și mai brutale. Cînd la o plimbare, în 1883, dă peste o grămadă de deșeuri, el este fascinat de vechile boarfe și — într-o scrisoare către prietenul său Rappard — este de părere că aceasta ar fi o temă pentru o poveste de Andersen. Aproape în același timp, poetul Lautréamont scrie despre întîlnirea accidentală a unei mașini de cusut și a unei umbrele pe masa de disecție. Decenii mai tîrziu, suprarealiștii vor cita această frază ca definiție a noțiunilor de frumusețe. Se vede: că de la lucrurile banale și cotidiene ale lumii experienței, pestriț combinate, nu este decît un pas pînă la lucrurile de basm, fantastice și absurde.

Tot așa de hotărît cum a respins școala tradițională, școala importanței subiectelor, Van Gogh nu vrea să audă, de la bun început, de reglemen-

tarea convențională a limbajului, făcută de academicieni. „Într-un anume sens, sînt bucuros că n-am învățat să pictez", scrie el fratelui său, în 1888. Căci aceasta îl scutește de subterfugiile meseriei, docila limbă comună „care nu rezultă din natura însăși ci anume dintr-o manieră învățată sau dintr-un sistem". Împotriva prezumțiozității „realizatorilor", care — cu o mîndră modestie — fac paradă de eleganță și îndemînare, el așază sufletul ca sursă propriu-zisă a actului de creație, deci ceva care nu poate fi asimilat și pentru care nu există tranzacții. Cine își întemeiază arta pe sinceritatea internă, aceluia nu i se va părea important progresul, el își va permite greșeli și procedee arbitrare care șochează pe academicieni. Vedem din nou idealul naturaleții în opoziție cu tradiția formată oficial și pregătit să arunce peste bord cele mai noi cuceriri ale picturii și să înceapă din nou. În această privință, Van Gogh este un „primitiv", ca și Gauguin, dar viziunea sa despre naturalețe este mai puțin încărcată de surse provenite din istoria artelor: ea nu pledează pentru stil, ci pentru o comunicare intimă, directă, oarecum neartistică, în opoziție cu retorica cizelată a academicienilor.

Acesta este un aspect al confesiunii artistice a lui Van Gogh, care-l constrînge mereu la studiul după natură, la desen și pictură după model. Opus acestuia se află un alt aspect, care se îndepărtează de fenomenele naturii și la care el apelează cînd își justifică „procedeele arbitrare" și „erorile". El știe că stăpînește mai bine modelul natural decît impresioniștii: „Căci în loc să reproduc exact ceea ce am dinainte, folosesc culoarea mai arbitrar, pentru a mă exprima mai puternic". Imboldul său spre exagerare îl distanțează și de tehnica ponderată, calculată a lui Seurat; el apreciează pe „coloriștii originali", dar respinge „sistemul", „dogma universală". Iar la Gauguin și Bernard el admiră într-adevăr hotărîrea de a renunța la redarea complet fotografică a obiectului, de a da unui pom o formă absolută în locul celei

exacte, totuși socotește că Gauguin este timid ca pictor.

Din perspectiva prietenului, deosebirea se prezintă altfel. Gauguin îl numește pe Van Gogh un romantic, iar pe sine invers — cu o oarecare supraestimare — un primitiv. Îi reproșează că nesocotește tocmai pe maeștrii formei închise, pe care el îi venerează: Ingres, Rafael, Degas. În schimb, pictorii admirați de Van Gogh sînt insuportabili pentru Gauguin: Daumier, Daubigny, Rousseau, Monticelli. Cei doi s-au putut întîlni numai în admirația lui Delacroix. Observația lui Gauguin că Van Gogh se pune total la dispoziția hazardului culorii, surprinde deosebirea structurală a ambilor pictori în punctul cel mai evident. Gauguin speră să egaleze pe „primitivi", străduindu-se să desființeze grafismul, iar Van Gogh, nădăjduiește să atingă exagerarea lor expresivă, psihografică. Într-adevăr, aceasta face din el un romantic, care-și alimentează subiectivitatea din mediul înconjurător, în opoziție cu firea închisă a lui Gauguin, care este orientată spre modelele arhaice. Gauguin poate vorbi de autoimagine, trăsăturile feței asemănîndu-se cu florile unui covor persan. În schimb, pentru Van Gogh, depărtarea de natură nu înseamnă imobilitate emoțională, superficială, calmă, ci desfășurarea forțelor naturale explozive, asemănătoare nu icoanei, ci mai curînd caricaturii: „La portretele țăranilor am procedat în același fel. Bineînțeles, în acest caz n-am voit să produc efectul mistic al unei stele palide în infinit, ci am așezat acolo pe bărbatul oribil, în deplină pasiune, lanurile de grîu, în deplină lumină a amiezii. În jur, fulgerele portocalii, ca focul roșu și nuanțele aurului vechi, care licăresc în întunecime. Da, dragul meu frate ... și oamenii cumsecade nu vor arăta altfel în această exagerare decît cu aspect de caricatură".

În terminologia noastră, aceasta înseamnă exagerarea unei „*abbozzare*" în tumultuoasa „*furore dell'arte*". Scriitura încălzită în felul acesta — „numai atunci simt încă viață, cînd, cu totul sălbatic, împing lucrul afară" — nu poate fi îm-

blînzită de „*cloisonné*" Ea nu folosește în mod moderat linia, ci o detașează cu o violență expresivă. În timp ce Gauguin realizează din contururi imobile și din cîmpuri colorate odihnitoare o tensiune a imaginii, Van Gogh vrea să deseneze cu pensula lată, grosolană și în felul acesta — fără a folosi forme deschise față de cele închise — să ajungă la o sinteză a culorii și liniei: la o iradiere și vibrație colorată, călăuzită liniar, care străbate tot corpul tabloului.

Peisajele lui Van Gogh (il. 15), răscolite și zguduite de emoții, ne farmecă. Obiectele naturilor sale moarte par să reflecte experiențe omenești — durere și extaz. Iar portretele sale caracterizează individul, dar totuși și „tipul care a rezultat din mai mulți indivizi". Toate la un loc sînt șocuri emotive, impetuoase ale scriiturii. În opoziție cu conformismul liniștit al lui Gauguin — care imobilizează și portretul, îmblînzindu-l în natură moartă — la Van Gogh totul este conceput în mișcare, în conflicte spațiale și conflicte de mimică. Abisurile spațiale ale peisajelor și interioarelor sale prezintă prescurtări subite. S-a încercat să fie interpretate ca niște căi psihice de refugiu, al căror eșafodaj a fost copleșit de neliniște subiectivă.

O emoție care este așa de puternică încît împinge „pînă la exces" și chiar te face să uiți „că lucrezi" nu poate să se ocupe cu descrierea lucrurilor: ea acționează sugestiv, nu descriptiv. Nu arareori s-a neglijat în această situație ușurința obiectivă de citire, totuși aceasta s-a întîmplat — asta este important! — deja cu mult înainte ca Van Gogh să se fi simțit împins la excese de o constrîngere foarte puternică a formei, care se sustrăgea controlului său. În 1883, el a scris lui Rappard despre un motiv pe care l-a pictat în mai multe variante, după natură: „Și apoi mi-am dat silința să nu execut nici un detaliu, căci altfel se pierde ceea ce este viziune. Cînd Tersteeg și fratele meu mă întreabă apoi: ce este asta iarbă sau varză?, eu răspund: Ceea ce mă bucură este faptul că voi n-ați putut

deosebi!" Acest pasaj arată că Van Gogh — chiar în faza sa realistă — tinde să dispenseze aspectul formal de obligațiile descrierii realiste, declarîndu-l major. Și aceasta cu toate că el picta orice variantă a temelor sale după natură. Există aici constrîngerea subiectivă a expresiei sau dorința de a ceda puțin mijloacelor formale, permițîndu-le o dezinvoltură care le va părea de neînțeles prietenilor? Van Gogh vorbește de efortul care l-a costat transformarea în neclaritate a realului: care n-a venit simplu, ci el a trebuit mai întîi să învețe să articuleze nearticulatul și să încifreze nedefinitul. De unde vine acest impuls, dacă el își are originea în truda mîinii, nu în emoția sufletului? Ceea ce se îndepărtează de probleme tematice sînt problemele formale. În acest loc dragostea de concret a lui Van Gogh se transformă în dialog cu despotismul mijloacelor. De exemplu, făcînd confidențe asociaților săi, el a început odată descrierea unui portret cu expunerea amănunțită a gamei culorilor și terminînd cu fraza: „Este o fată dintr-un café chantant, și totuși expresia pe care o căutăm este oarecum asemănătoare lui Ecce homo". Sîntem informați mai întîi despre colorit, apoi despre tematica tabloului. Altfel formulat: deși Van Gogh nu gîndește să interpreteze expresia modelului său, ceea ce el consideră ca problemă propriu-zisă a tabloului este actul de a picta. Deci el se încrede în atotputernicia culorii: „Culoarea exprimă prin ea însăși ceva". „Delacroix și Monticelli s-au exprimat, fără să vorbească de asta", cu ajutorul „culorii sugestive"; Van Gogh voia să exprime ceva simbolic, să pătrundă de la aparență la esență: „Iubirea a doi îndrăgostiți trebuie exprimată prin căsătoria a două culori complementare, prin amestecul lor și prin completarea lor și vibrația tainică a nuanțelor înrudite; gîndurile unei frunți, prin iradierea unei nuanțe deschise pe o frunte întunecată; speranța, printr-o stea oarecare; pasiunea unei ființe, prin razele soarelui care apune. Aceasta nu este o

copie realistă fidelă, dar nu este oare mai esențială?"

Descoperirea samavolniciei culorii poate merge mai departe și — cel puțin în imagine verbală — conținutul să se contopească complet în formă: „Dacă ... vara este opunerea a diverse nuanțe de albastru unui element de portocaliu din bronzul auriu al grîului, s-ar putea picta, exact în acest fel, un tablou cu un conținut oarecare al culorilor complementare roșu și verde, albastru și portocaliu, galben și violet, alb și negru, tablou care ar exprima bine atmosfera anotimpurilor". Desfătîndu-se cu astfel de viziuni, pictorul se simte într-adevăr îndepărtat de descrierea lucrurilor, totuși — tocmai de aceea — în cea mai intimă atingere cu acel „în sine al naturii", pentru a cărei cunoaștere intuitivă Schopenhauer l-a împuternicit pe artist.

În 1890 — o jumătate de an înainte de moartea lui Van Gogh — Aurier a publicat, în „Mercure de France", un eseu despre el. În acest eseu el a descris un fantast, mereu la limita patologicului, sublim și grotesc în același timp, prea naiv și prea subtil pentru gustul predominant al publicului burghez. Van Gogh s-a simțit jignit de această expunere a vieții sale interioare și a trimis o scrisoare lui Aurier, în care — printre altele — încerca să-și definească locul în tradiția artistică și constata că ar fi depășit impresionismul.

Van Gogh s-a apărat zadarnic împotriva rolului de revoluționar. În primul rînd pentru că realitățile vorbeau împotriva unei așa de mari modestii: arta și scrisorile sale depun mărturie că la el este vorba de exagerarea intenționată a senzațiilor, de pătrunderea cu expresie a sufletului și percepției, este vorba să stabilească tipicul din caracteristic, să dezghioace simbolicul, esențialul din accidental. Prin aceasta — mai mult decît Gauguin — el a devenit deschizătorul de drum al expresionismului. Totuși, curînd, evenimentele vieții sale au intrat în concurență cu realizările artei sale. S-a născut un mit, pictorul a devenit martir, în care toți cei cărora mediul înconjurător le-a refuzat ecoul sperat, se simțeau anticipați. În același timp, opera și tragismul său au fost aduse ca dovadă în argumentul că operele de artă iau naștere din emoții, nu din programe preconcepute, iar conținutul sufletesc trebuie să se opună celui formal. Pe scurt: că se poate justifica orice rezultat cu emoția psihică care ia naștere din inconștient.

În această interpretare, artistul Van Gogh a fost nedreptățit față de om. Destinul său omenesc este însă un caz special, un caz clinic, care a preocupat pe mulți specialiști. Se face bine dacă se scoate din paranteză acest aspect și ne mulțumim cu constatarea că acest „caz" a fost și cel al unui artist pentru care actul pictatului n-a fost numai un echivalent al propriei afirmări existențiale sau autoexprimări necontrolate, ci un act estetic, o problemă de creație. Eliberarea „mijloacelor artistice" de funcția lor descriptivă n-a fost un proces care trebuia să se petreacă simplu, sub dictatul unei constrîngeri; el s-a străduit să obțină aceasta, a luptat pentru articulația demersului. Chiar acest martor, demn de încredere, al expresionismului modern n-a acționat totdeauna din constrîngere ci adesea din reflexiune și desigur Gauguin avea dreptate cînd se lăuda că i-ar fi învățat pe prieteni anumite efecte de armonie și eșalonare ale culorii. Trebuie să ne gîndim la toate acestea și la autoanaliza, adînc pătrunzătoare, care a rămas de pe urma lui Van Gogh, din scrisorile sale, cînd ne întrebăm dacă aceste tablouri sînt încărcate în fiecare fibră cu amărăciuni sufletești. Este posibil ca în cazul particular împlinirea artistică să fie greu de despărțit de împlinirea vieții, totuși n-ar trebui din această cauză să se caute refugiul în explicații simplificatoare. Fără îndoială, Van Gogh a folosit impulsuri omenești ca și artistice pentru a da pensulei puterea de afirmare a unui purtător de emoții puternice. Indirect, exhibițio-

nismul său psihic (Aurier l-a cunoscut bine) a îndepărtat pictura sa de hotărîrile artistice şi a provocat pe interpreţi la potenţare psihică a oricărei „arte a expresiei". Sprijiniţi pe exemplul lui Van Gogh, n-a fost nevoie de multă osteneală pentru a se deduce clar „caractere arbitrare" şi „erori" din motive extraestetice, să se justifice din constrîngeri interioare şi cu aceasta să se sustragă discuţiei despre ceea ce constituie ambivalenţa scriiturii artistice, de cînd există: îmbinarea de *sprezzatura* şi *furore dell'arte*, de capriciu copilăresc şi obsesii imperioase.

PAUL CÉZANNE

Din cei patru „patres" ai secolului 20, Cézanne (1839—1906) este cel mai vîrstnic şi singurul care n-a găsit impresionismul ca un mijloc de exprimare gata făcut, ci a fost martorul formării acestuia. Mai tînăr decît Degas şi Pissarro, dar puţin mai vîrstnic decît Monet, Renoir şi Sisley, el aparţinea cercului de tineri prieteni strînşi în jurul lui Manet, care la începutul anilor şaizeci — nemulţumiţi de formele picturii academice oficiale — se întîlneau în cafeneaua Guerbois. Totuşi această legătură prietenească nu este suficientă pentru a-l legitima pe Cézanne ca impresionist. El n-a avut nici o contribuţie creatoare la dezvoltarea noului mod de pictură şi cu toate că anii dintre 1872—1877 sînt caracterizaţi ca „perioada sa impresionistă" inspirată de Pissarro, aceasta nu trebuie privită decît ca un stadiu pregătitor al artei sale. Către sfîrşitul anilor şaptezeci, el se desprinde — atît ca om, cît şi ca artist — de impresionişti şi — trăind retras în Provence — se îndreaptă pe propriul său drum. Într-o scrisoare din anul 1902, el scrie că admiră numai doi pictori în viaţă: Monet şi Renoir. Totuşi, în admiraţie este amestecată cîteodată şi critică subiectivă sau invers, ca de exemplu, în celebra exclamaţie: „Monet este numai un ochi, dar ce ochi!" El, despre care spunea singur că

a fost impresionist, îşi fixează ca scop să cucerească un nou teren pentru pictură, să meargă dincolo de amestecul optic al culorii şi de cultul luminii, care dizolvă formele: „Din impresionism" — mărturiseşte el retrospectiv — „voiam să fac ceva aşa de solid şi de durabil ca şi arta muzeelor". Această afirmaţie capătă semnificaţia ei, dacă ne gîndim la atitudinea ostentativ antimuzeală a partizanilor *plein-air*-ului impresionist. Totuşi Cézanne nu vrea în nici un caz să revină în atelier, nu vrea să schimbe realitatea percepută pentru una imaginată. El refuză cu hotărîre să caute refugiul de realitate în lumea fanteziei sau să-şi valorifice pictura prin speculaţii literare şi abstracte. El are nevoie de „motiv", motivul fiind permanenta dezbatere cu fenomenele naturii. Susţine că este realist, dar realist în sensul marii tradiţii, nu unul din cei care pîndesc formele vizibile şi adună sîrguitori detalii, ci unul care trezeşte „eroismul realităţii" la o formă puternică. Critica adusă de el reproducerii nervoase a realităţii se întîlneşte cu critica lui Zola: „Prin natură, adică prin senzaţii, noi trebuie să devenim din nou clasici fără încordare şi, în faţa naturii, să regăsim mijloacele pe care le foloseau cei patru sau cinci mari veneţieni." Idealul său de clasicism înseamnă „Poussin înnoit pe baza naturii".

Acestea sînt ţeluri care arată, fără echivoc, strădania de a consolida impresiile trecătoare ale realităţii, de a recunoaşte formei dreptul la concentrare şi rezumare. În aceste ţeluri recunoaştem o orientare, pe care — în creaţia lui Seurat, Gauguin şi Van Gogh — am putea s-o punem în legătură cu renunţarea la impresionism. Înapoia acestei înţelegeri principale — care ne îndreptăţeşte să aducem la un numitor comun contribuţia caracteristică a celor patru pictori — există totuşi păreri divergente asupra mijloacelor de modelare ce trebuie încercate. Noi nu ştim ce a gîndit Cézanne despre metoda lui Seurat, probabil tăcerea sa poate să însemne o recunoaştere. Unele din afirmaţiile sale îndreptăţesc această presupunere: „Nu există linie, nu există modelare,

există numai contraste. Dar contrastele nu sînt negru și alb, ci mișcări colorate. „Desigur cu aceasta s-a exprimat, în același timp, și ceea ce deosebește construcția tablourilor lui Cézanne de cea a lui Seurat: microstructura sa, textura pensulei, nu reduce culoarea la un punct pigmentat, suspendat fără direcție, comunicînd în mod general; el îi lasă culorii caracterul unor planuri care se combină, pe care Badt le-a denumit just „forme de culoare". Aceste forme de culoare — nestingherite de nici o compunere sau conducere liniară — încorporează energii de orientare încrucișate tectonic: în ele se concretizează *conlucrarea elementelor tabloului, în aspectul unei configurații* — în opoziție cu rasterul poantilist, a cărui textură impecabilă prezintă o uniformitate abstractă și nu oferă o privire asupra întîmplărilor interioare ale tabloului. Perioada clasică a lui Cézanne — înțeleasă *in 'statu nascendi* — este, comparativ, deschisă și agitată. Aceasta este în strînsă legătură cu ideile sale despre capacitatea de perfecționare a procesului de creație. Încă în anii șaptezeci — pe cînd Pissarro îl familiarizează cu tehnica impresionistă — el se apără împotriva ficțiunii stării perfecte și recunoaște în ea rezultatul priceperii meșteșugărești, a cărei lipsă de viață insinuantă este admisă numai de proști. Din această afirmație s-ar putea deduce aversiunea impresioniștilor împotriva tabloului „finit", ca fiind luată drept o declarație pentru o scriitură dispersată. Totuși, intențiile artistice ale lui Cézanne n-ar fi aici decît neprecis sesizate, căci deja „impresionismul" său se deosebește de cel al celorlalți pictori, printr-o măsură mai mare de rigiditate a structurii plane; el nu posedă promptitudinea scînteietoare a apostrofelor și virgulelor, totuși el nu este „isprăvit" ca un tablou de Renoir sau de Monet. Chiar cînd mai tîrziu, Cézanne se străduiește să facă din impresionism ceva „durabil", el se ferește să toarne senzațiile

haotice în formele bune de folosit ale clasicismului. El stăruie în hotărîrea sa de a articula ordinea tabloului din senzații, totuși fără a defrauda procesul creației în favoarea unei executări mecanice. De aceea Ingres este pentru el un pictor mic, nociv și pentru același motiv, el se află în cea mai puternică opoziție cu admiratorul lui Ingres — Gauguin — care, încredințîndu-se speculației abstracte a formei, crede că-i este permis să nu țină seama de studiul direct al naturii („Gauguin n-a fost pictor, el a făcut numai chinezării"). Și absolut consecvent, el respinge — ca o mare greșeală — tehnica sinteticilor, de a încadra suprafețe colorate cu un contur negru.

În pasiunea pentru studiul naturii și în respingerea cîrjelor limbajului formal al trecutului, Cézanne s-ar fi putut întîlni cu Van Gogh, nu însă cu procedeele arbitrare subiective și deformările violente ale acestuia, nu cu dorința fierbinte de a atrage lumea la sine, fie și cu prețul violentării ei. Dacă cineva vrea să constrîngă natura la expresie și face pomii să se răsucească, stîncile să se strîmbe — putem presupune că această observație se referă la Van Gogh — aceasta este pentru Cézanne numai literatură și păcătuiește împotriva dogmei sale despre artă ca armonie paralelă cu natura.

Condamnarea dorinței subiective de expresie atinge în același timp și propria sa operă de tinerețe. Exprimat simplificat: Cézanne a început acolo unde evoluția lui Van Gogh a culminat, în deformarea violentă, în gesturile unei genialități dezlănțuite eruptiv. Sălbăticie barocă, dezmăț romantic, orientat spre venețieni și Delacroix, și aplicat asupra temelor întunecat-crude (care trădează influența lui Baudelaire), aceasta este lumea în care poposesc ideile artistice ale tînărului Cézanne. În primii ani ai deceniului șapte are loc o schimbare importantă, care va întări și accelera dezbaterea cu impresionismul. Temele literaro-alegorice dispar; cu ajutorul lui Pissarro el descoperă o natură eliberată de con-

vulsii și conflicte, și această natură — alături de marii coloriști ai trecutului — va deveni maestra sa. Dacă tehnica impresioniștilor a putut să-l învețe moderare și disciplină, acesta este motivul pentru care el a recepționat-o în accepțiunea dată acestei tehnici de Pissarro. Ea nu l-a întîmpinat ca mobilitate sclipitoare, a volutelor pensulei, alunecînd fără zgomot, ca o pulverizare a culorii în lumină ci mai curînd ca o metodă care vrea să păstreze imaginea impresiei (Pissarro coboară din Corot) pură și calmă, oarecum liniștită.

Cu aceste tablouri impresioniste ale lui Cézanne se întîmplă un lucru ciudat: ele sînt impresioniste în microstructura texturii de penel, în coloritul luminos al paletei (din care culoarea neagră este alungată), în renunțarea la umbră și tradiționala modelare a corpurilor, care descompune îmbinarea suprafețelor. Totuși, ies mai clar în relief deosebirile în care se anunță deja caracterul particular al lui Cézanne: scriitura penelului face să se piardă ceea ce este spiritual, nu vorbește în aluzii aforistice îndrăznețe, nu are materia picturală fragedă, aruncată ușor, pe care-o cunoaștem la Monet și Renoir, pe scurt: ea este lipsită de improvizația orientată copilărește, pe care conceptul *„sprezzatura“* încearcă s-o circumscrie. Mîna prudentă a lui Cézanne încetinește ritmul aplicării culorii, trăsăturile pensulei devin mai late și mai lungi, puterea lor față de realitate, funcția lor formală, este subliniată; ele sînt așezate uniform una lîngă alta, și în loc să „vibreze“ vioi deasupra pînzei, ele se distribuie în poziții verticale, orizontale sau diagonale. Ele nu sînt reflexe ale unor fantezii spontane dictate de o impresie fugitivă, ci au luat naștere din reflecție constructivă. Executate uniform și oarecum calm, neaccelerate de o bravură subiectivă, ele împrumută structurilor naturale caracterul uniform și calm. Această scriitură se aseamănă unei realități care prezintă o durabilitate mai mare și o stabilitate mai lungă decît

impresiile oferite de lumină și supuse schimbării permanente ale impresioniștilor.

Cézanne a vrut să realizeze această consolidare a datelor percepției, sustrăgîndu-le atacului luminii care le distruge, le dizolvă substanța lor reală, liberînd situația spațială, preexistentă în natură, de condițiile atmosferice și de contribuția accidentală a incidenței luminii, așadar făcînd abstracție de aspectul particular, unic: „Tot ce vedem se risipește, fuge. Natura este, ce-i drept, aceeași, dar nimic nu rămîne din imaginea ei aparentă. Arta noastră trebuie să-i împrumute măreția durabilității. Doar noi trebuie să facem evidentă veșnicia ei.“

În anii optzeci Cézanne a dezvoltat în această direcție mijloacele limbajului său plastic. În măsura în care conținutul de percepție își pierde caracterul tranzitoriu și transparența, tabloul cîștigă în îmbinare tectonică: el își consolidează propria sa autoritate și izbește ochiul privitorului ca o corelație compactă, colorată — „nu trebuie să existe nici o singură împletitură slabă, nici o gaură prin care realitatea să se strecoare“. În felul acesta Cézanne stabilește caracterul iluzoriu spațialo-atmosferic al tablourilor sale sau mai corect: el încrucișează reproducerea realității cu îmbinarea ei într-o textură colorată de suprafețe, care accentuează bidimensionalitatea ei. În această metodă, nu punerea în evidență a formei este nouă — o întîlnim și la Gauguin și la Van Gogh — ci realismul clasico-eroic, căruia el i se știe obligat. Adică strădania de a realiza „caracterul de structură bidimensională a tabloului“ (Novotny), care neagă iluzionismul, fără a păgubi cu nimic precizia lui. În opoziție cu impresioniștii, care pentru textura lor de suprafețe aveau nevoie de *„confused modes of execution“* și de aceea plăteau prețul neclarităților difuze și, altfel decît Gauguin și Van Gogh, care răscumpărau accentuarea importanței formei cu o pierdere în stabilirea pozitiv-obiectivă a realității, Cézanne voia să acorde liber compactitatea formei

cu strictețea definitorie în exprimarea obiectului (il. 16).

Cézanne a realizat această frumoasă, cu adevărat clasică, concordanță între problemele formei și ale conținutului într-o serie de tablouri din anii optzeci și nouăzeci. Întreaga sferă a activității sale este totuși mai complexă și mai întinsă; în nici un caz ea nu poate fi egalată cu coeziunea constructivă și saturația cromatică. Numai acestea valorifică notele, mereu mai accentuate, din întreaga operă și anume notele răcirii și încremenirii, ale detașării unui corp plastic, care se închide în textura — ce se formează în interior — formelor sale colorate, renunță la „îndrumarea" în perspectivă a privitorului și cîștigă astfel o nepreţiozitate căreia îi este inerent un aer solitar, distanțat de oameni. Aceste tablouri, par, de asemenea, să împiedice și „obiectivarea sensibilă", accesul; ele stabilesc existența aerului și a naturii, a ceea ce este animat și a ceea ce este inanimat, cu același aspect de natură moartă.

Analiza acestor structuri plastice, în care efemerul este făcut să dureze, a dat prilej la comparații simplificatoare; acolo — în detaliul impresionist de natură — momentul trecător, care nu va mai reveni niciodată, aici — în structura plastică a lui Cézanne — adevărul permanent valabil, care stă înapoia fenomenelor; acolo, jocul superficial al farmecului culorii, aici, o înțelegere universală, în care natura își exprimă legile sale, tocmai acea odihnire „în cele mai adînci fundamente ale cunoașterii, în esența lucrărilor care — după Goethe — caracterizează «stilul» în măsura în care ne este permis s-o recunoaștem în înfățișările vizibile și palpabile." Din aceasta s-a stilizat „suma" unui clasic, căruia i-a reușit gestul de a dobîndi în planul lumii vizibile ordinea spirituală a acesteia.

O astfel de interpretare ridică foarte mult participarea severului mijloc de exprimare, legat de procesul de creație și scapă din vedere că

„suma" artistică permite acestui pictor să creeze numai dacă laitmotivul său propriu — *forma ca desfășurare genetică* — este apreciat cum se cuvine. Clasicismul către care năzuiește Cézanne este pătruns de o neliniște adîncă, elementară, și această neliniște este cea care l-a împiedicat oarecum să găsească echilibrul perfect al unui Seurat. Ea își are originea în raportul de forțe al personalității sale artistice, adică tensiunea creatoare între senzația pură și logica formală, între sensibilitatea receptivă crescîndă a ochiului și reflexiunea constructivă a rațiunii. „La pictat trebuie ca ochiul și creierul să se susțină reciproc, trebuie să lucreze la desăvîrșirea lor reciprocă, printr-o evoluție logică a impresiilor cromatice". Prin aceasta Cézanne circumscrie ambii factori pe care el vrea să-i pună în dialog: umilința, care nu vrea altceva decît să recepționeze și să păstreze lumea și ambiția artistică, care vrea s-o rafineze într-o creație formală și s-o obiectiveze. „Deci chiar dacă o puternică simțire pentru natură — și a mea este, fără îndoială, foarte însuflețită — este fundamentul oricărei creații artistice și chiar dacă pe ea se întemeiază măreția și frumusețea viitoarei opere, totuși și cunoașterea mijloacelor cu care exprimăm simțirea noastră artistică nu este mai puțin esențială și poate fi cîștigată numai printr-o lungă experiență". Acest „totuși", cu care Cézanne justifică nevoia de a cunoaște mijloacele artistice, arată că el era conștient de dialectica procesului de creație în cursul căruia o dată preia artistul conducerea, în timp ce altă dată „mijloacele" devin obiecte, fără ca el — pictorul — să fi intenționat aceasta. În această condiționare reciprocă a caracterului primitiv — „eu sînt primitivul propriului meu drum" — și a înțelegerii artei, a pasiunii pentru natură și neobosita experimentare a mijloacelor artistice, se află închisă situația conflictuală a lui Cézanne.

Desigur această tensiune nu este nouă, o putem deosebi între „opera închisă" și „opera deschisă", așadar în două tipuri tradiționale ale teoriei

artei, totuşi ea capătă o importanţă deosebită tocmai în secolul 19. Aceasta se manifestă deja în „Sturm und Drang" şi se exprimă mai tîrziu, în romantism, prin *renunţarea la formă* în favoarea exprimării pure, neconvenţionale a percepţiei. Corolarul acestei năzuinţi spre nemijlocire este neîncrederea — comună tuturor artiştilor „progresişti" ai secolului 19 — faţă de tradiţionalele tablouri dominante, formale. Ce-i drept, legăm sporadic firul cu tradiţia, dar — cu toţii — ne simţim rupţi de trecut. Idealurile de nemijlocire şi de naturaleţe favorizează dezbaterea necondiţionată cu realitatea senzorială, căci aceasta poate — aşa se crede — să se descurce fără schemele de care fusese călăuzită arta trecutului: reţelele formale gata confecţionate, regulile înţelegerii artei, moştenirea tehnico-teoretică a trecutului şi a trecutului îndepărtat. Discreditarea oricărui mijloc de exprimare derivat, sfidător „artificial" — cu care pictorii academici contemporani au provocat admiraţia publicului lor — a avut ca urmare că artistul care nu mai vrea să se lase tutelat de construcţiile validate raţional sau istoric, dorea să-şi procure adevărul artistic din adevărul naturii şi prin reproducerea corectă a percepţiilor să se elibereze de păcatul originar al „cunoaşterii", al „înţelegerii artei". El vrea să vorbească o limbă naturală şi îşi interzice să păşească rînduind (adică schimbînd), printre impresiile care năvălesc asupra lui — acesta este idealul impresioniştilor, care cred că au găsit un echivalent direct, nemeşteşugit al naturii în „*confused modes of execution*".

Nota bene! Aici este vorba de dorinţe. Artistul nu pictează aşa cum pasărea cîntă şi chiar cel care crede că poate face să pătrundă în sine impresiile vizuale nedefinite, trebuie să le filtreze şi să le găsească corespondenţe formale. Aceasta este valabil şi pentru reprezentările imaginare cu care Cézanne îşi comentează creaţia şi în care „devenirea" este pusă mai presus de „facere". Ne lovim aici de două idei de bază contradictorii: indecisa predare în faţa lumii vizibile (care a

contribuit la hotărîrea impresioniştilor de a se elibera de orice prejudecăţi faţă de experienţa senzorială) şi pătrunderea coordonatoare a acesteia. La început este umila „inocenţă a ochiului": „Cît de greu este totuşi să te apropii de natură, fără idei preconcepute! Ar trebui să poţi vedea ca un nou născut". Primul stadiu al tabloului are un aspect neobiectual, formele nu sînt încă întreţesute cu conţinuturile: „Uneori îmi închipui culorile ca mari numene, idei personificate, esenţe ale raţiunii pure. Cînd pictez nu mă gîndesc la nimic, văd culori ce se rînduiesc cum vor, pomii, cîmpurile, casele, toate se organizează prin pete colorate". Este concludent că Cézanne vorbeşte despre aceste fenomene ca de ceva care se întîmplă, ceva care se face, nu ca despre ceva „făcut". Culorile „se ridică din rădăcinile lumii". Artistul trebuie, oarecum, să se asocieze cu acest act de formare: „Pentru a putea picta un obiect în esenţa sa trebuie să ai ochi de pictor, care pun stăpînire pe obiect numai prin culoare, îl asociază cu altele, fac să se nască motivul din culoare, îl lasă să germineze". O altă remarcă transmisă de Gasquet (şi desigur puţin stilizată) sună: „Pe pînza mea, îmi îndrept în întregime procesul de realizare, concomitent în toate părţile. Pun totul în legătură dintr-o dată, *într-o* încordare. La dreapta, la stînga, acolo peste tot, iau aceste tonuri, aceste nuanţe, le fixez, le aduc una lîngă alta; ele formează linii, devin obiecte, stînci, pomi, fără ca eu să gîndesc la aceasta. Capătă un volum. Pînza mea îşi încrucişează braţele, ea nu şovăie, este adevărată, desăvîrşită. Dar dacă am cea mai mică slăbiciune, în special dacă gîndesc în timpul pictatului, dacă intervin, totul se prăbuşeşte şi s-a pierdut". Recunoscută iniţial, necesitatea unei intervenţii ordonatoare (Cézanne vorbeşte de efortul care-l costă pe el conducerea procesului realizării), este în cele din urmă negată: ceea ce se petrece pe pînză este bun numai atunci cînd se poate desfăşura nestingherit de amestecul pictorului: „dacă el, nevolnicul, se amestecă intenţionat în pro-

cesul de transpunere, aduce cu sine numai insignifianță, opera devine lipsită de valoare". Așadar artistul ar fi mai neînsemnat decît natura? La această întrebare, Cézanne dă un răspuns care pare modest, dar poartă în sine o pretenție imensă: „Arta este o armonie paralelă cu natura. Artistul este paralel cu ea, dacă nu intervine intenționat ... Toată voința sa trebuie să tacă, el trebuie să facă să tacă în el toate vocile prejudecăților, să le uite, să le domolească, trebuie să fie un ecou desăvîrșit. Natura din afară și cea de aici dinlăuntru" — el se bate pe frunte — „trebuie să se întrepătrundă, pentru a dura, pentru a trăi o viață jumătate omenească, jumătate divină, viața artei. Peisajul se reflectă, se umanizează, se gîndește în mine. Îl obiectivez și-l fixez pe pînza mea. Nu demult, îmi vorbeați despre Kant. Probabil spun prostii, dar mie mi se pare că aș fi conștiința subiectivă a acestui peisaj, iar pînza mea conștiința lui obiectivă. Pînza mea și peisajul, amîndouă în afara mea, dar cel din urmă haotic, trecător, confuz, fără viață logică, fără nici o rațiune — pînza, durabilă, clarificată, luînd parte la modalitatea ideilor ..."

Este cunoscut că respingerea categorică, de către Cézanne, a aspectului subiectiv își are originea în motive diferite: pe de o parte, el își trădează cu aceasta excesul romantic al păcatelor tinereții sale, pe de altă parte, reacțiile arbitrare ale contemporanilor săi, care — ca la Gauguin — se conectează cu natura după libera apreciere sau — ca la Van Gogh — supun naturii sentimentele lor. Un alt motiv, încă și mai hotărîtor, izvorește din adînca religiozitate a lui Cézanne. Este ca și cînd — față de tentațiile „mijloacelor" — el vrea să se simtă în siguranță, în certitudinile mistico-filosofice, adică în certitudinea cu care Schopenhauer înzestrase deja conștiința artistică și pe care o scutise de reproșul unui autoritarism subiectiv: artistul exprimă însinele naturii, el este numai mijlocitorul delegat, organul clarvăzător al creării lumii; el o produce pe pînză *in nuce*, prin puteri intuitive

de cunoaștere, viziunea sa depre existență este autentificată de necesitatea interioară a comportamentului său, legea acțiunii sale nu este în el, el o primește de la esențele al căror vestitor este.

Subiectivul „eu vreau" se justifică prin obiectivul „eu trebuie", referirea la legile cosmice — în plan filozofic, moral sau religios — trebuie să justifice recurgerea la nou prin abordarea domeniilor formale neconfirmate de nici o tradiție. Aceasta este necesar în momentul în care artistul — sprijinit pe sine însuși și nesusținut de nici o tradiție — trebuie să-și deie sieși și să ne ofere nouă o legitimare a procedeului său. Afirmațiile lui Cézanne în legătură cu acest complex de probleme nu sînt reproduse aici în scopul de a pune la îndoială sinceritatea subiectivă a certitudinilor lor sau pentru a comenta aroganța lor, ci pentru că ele descriu admirabil ceea ce tablourile înfățișează înaintea ochilor: treptata concretizare a formelor colorate, asocierea lor cu obiectele, acordul lor cu compoziția tabloului. Sîntem martori ai genezei lucrurilor din culoare, ai „transformării lumii în pictură". Ceea ce Cézanne spunea despre Veronese, se potrivește despre el însuși: „Lucrurile pătrund în sufletul său fără desen, numai în culori. Într-o zi aceste lucruri devin din nou vizibile ca și cînd ar fi respirat o muzică tainică ..." (il. 16)

Totul se petrece ca *eveniment*, care — de la petele colorate care nu prezintă nimic concret — ajunge pînă la sintaxa superioară și severă a împletiturii continui. Cézanne redă nu numai existența liniștită — ca Seurat — el redă forțele pe care aceasta le produce: formele sale colorate — care tremură de o vibrație tainică — exprimă nașterea lumii reale, în măsura în care simultaneitatea formelor colorate, adunate pe pînză, poate evoca succesiunea unui proces. Cézanne nu vrea să cuprindă prin culoare numai un moment, o secundă colorată a evenimentelor naturale, ca impresioniștii, ci și fanteziile liniare necolorate sau agitațiile sacadate ale mîinii, ca Gauguin și Van Gogh; el vrea să redea o parabolă

despre naşterea colorată a lumii, şi aceasta fără a împrumuta dinamica planurilor colorate ale hazardului schiţat al scriiturii impresioniste sau fără să bage în cătuşele formelor liniare realitatea coaptă. *Naşterea lumii* şi *naşterea tabloului* par să coincidă: în formele colorate nu se află numai tabloul, celulele sale structurale, arbitrare, vitale; în ele are loc însuşirea lumii percepţiilor în pura ei evidenţă: „Conţinutul artei noastre se află iniţial în ceea ce ochii noştri gîndesc".

BILANŢ INTERMEDIAR: TEORIA LUI CONRAD FIEDLER

Seurat, Gauguin, Van Gogh şi Cézanne au elaborat prin muncă fundamentele formale şi spirituale ale artei secolului nostru. Nu este sarcina cercetării noastre să delimităm meritul contribuţiei lor personale; aici este vorba, mai curînd, să se demonstreze ceea ce este comun celor patru căi de creaţie. Putem circumscrie aceasta la renunţarea impresioniştilor la străduinţele iluzioniste. Aceşti patru artişti — cu o unilateralitate conştientă — au concentrat „corectura" lor asupra unui aspect cu totul precis al concepţiei impresioniste despre lume, adică la „superficialitatea" senzorială a ochiului acestora, care neglijează forma şi face concesii hazardului. Totuşi ar fi greşit ca din „criza" şi „înfrîngerea" impresionismului în anii optzeci, să se tragă concluzia lichidării artistice a acestuia şi să se treacă cu vederea că de la el pornesc influenţe care ajung pînă în prezent.

Aspectul de critică socială al expresionismului, circumscrierea Babilonului modern al păcatelor, reprezentat de localurile de noapte şi de prostituatele de stradă, transpune un motiv al repertoriului impresionist de teme în domeniul dezvăluirilor agresive. Dar şi natura idilică, opusă marelui oraş, în care pictorii de la „Die Brücke" din Dresda s-au retras oarecum cu plăcere, este obligată impresionismului. Un alt motiv, însu-

fleţirea faţă de dinamica haotică a vieţii marilor oraşe a fost, mai tîrziu, reluat şi radicalizat de futurişti. Dar chiar şi actul de creaţie lipsit de obiect al secolului nostru poate să se refere la o mişcare în care tabloul a adoptat un grad extrem de grafism şi ai căror pictori au lăsat publicului să citească textura colorată şi să o raporteze la lucrurile percepute. Remarca unui critic contemporan că impresioniştii împuşcă lucrurile cu pistolul pe pînză — remarcă care circumscrie caracterul trecător extrem de schiţat şi încordarea actului de pictură — face să se recunoască că taşismul zilelor noastre a mers mai departe pe acest drum. Şi este evident că denumirea „taşişti", pe care Fénéon a găsit-o pentru pictorii plenerişti nu stabileşte numai o relaţie terminologică cu prezentul nostru. În sfîrşit, trebuie amintit încă o dată de experienţa lui Kandinsky cu Monet.

Mai înainte ca aceste impulsuri să fi putut fi înţelese, impulsuri care de la limitele impresionismului conduc către viitor, se instalează acea adîncire care se înlănţuie cu opera lui Seurat, Gauguin, Van Gogh şi Cézanne. După marşul triumfal al naturalismului se înscriu din nou la cuvînt convingerile idealiste. Importanţa lor în ce priveşte indicarea viitorului constă în aceea că ele nu se lasă amăgite de lagărul academismului, aşadar nu revin la mijloacele de exprimare tradiţionale ale idealismului — buchiile formale luate de la antichitate de către clasicii academici. Chiar şi admiraţia lui Cézanne pentru Poussin şi relaţia lui Seurat şi Gauguin cu Ingres şi Rafael nu schimbă nimic din această realitate. Adică admiraţia pentru modelele antinaturaliste nu poate fi amăgită la preluarea lor formală. Acest idealism are mai puţină legătură istorică formală, decît speculativă, cu trecutul. Exprimat în mod simplu, el se sprijină pe *principiile logice ale esteticii clasice germane* şi anume nu numai într-un acord superficial, ci într-o dezbatere realmente demonstrabilă. Este cunoscut că scrierile lui Kant, Hegel şi Schopenhauer au fost discu-

tate în cercurile artistice franceze, în ultima treime a secolului. Rezultatul acestor dezbateri poate fi sesizat clar în formulările teoretice ale simboliștilor. Despre Cézanne știm că i-a citit pe Kant și Schopenhauer, despre Gauguin, că acești filosofi îi erau familiari din discuții cu artiști, literați și critici. Despre Seurat putem presupune că ei i-au fost făcuți cunoscuți de Henry, căruia i se atrăsese atenția asupra lor de către Laforgue.

În schimb nu există nici un contact cu un gînditor german contemporan, care — la rîndul său — de asemenea nu știa nimic de cei patru *„patres"* pe vremea cînd încerca, în același timp, să învingă naturalismul naiv, prin referire la Kant. Vorbesc de Conrad Fiedler, ale cărui idei despre originea și particularitatea activității artistice reprezintă o performanță de gîndire care se dovedește egală cu performanța de creație picturală. Reflecțiile lui Fiedler stabilesc nu numai o interesantă paralelă de istorie a spiritului cu situația artistică a anilor optzeci în Franța, analiza lor ne dă posibilitatea să înțelegem în toată adîncimea ei transformarea artistică care a rezultat de aici.

Încă studiul — scris în 1876 — „Despre aprecierea operelor plastice" concepe activitatea artistului ca pe un act de asimilare spirituală: ea nu este „nici imitație de rob, nici senzație arbitrară, ci creație liberă". Un an după ce Zola le reproșa impresioniștilor abdicarea de la marile misiuni artistice de modelare, Fiedler prezenta o contribuție incomparabil de constructivă la această problematică, în studiul „Naturalismul modern și adevărul artistic" (1881). Cu toate că recunoaște limitele naturalismului, el apreciază realizarea istorică a acestuia și în această privință se întîlnește cu situația inițială a celor patru *„patres"*: „A fost nevoie să se stea alături de naturaliștii moderni în lupta lor împotriva acelora care voiau să impună activității artistice un jug arbitrar; trebuie să te opui lor imediat ce ai înțeles că marele cuvînt realitate are pentru ei numai un

sens nedezvoltat și fals". El reproșează naturaliștilor că ei au confundat adevărul cu realitatea și că s-au mulțumit să împodobească aparența amăgitoare a realității aflate, cu realitatea absolută. Totuși Fiedler nu critică pornirea naivă a naturalismului de a promite artistului salvarea în înnobilarea idealistă a realității; pe el îl interesează mai curînd să formuleze un al treilea principiu de modelare, care-și are rădăcina în contemplarea naturii: arta nu este destinată nici „pentru a se tîrî în depresiunile realității" și nici nu este „profesiunea îndoielnică" „de coborîre dintr-un imperiu fabulos pentru a salva oamenii de realitate". „Dacă încă din vechime, două mari principii — cel al imitării și cel al transformării realității — s-au certat pentru dreptul de a fi expresia adevărată a esenței activității artistice, o aplanare a conflictului nu este posibilă decît atunci cînd în locul celor două principii se stabilește un al treilea, principiul producerii realității. Căci asta nu este nimic altceva decît un mijloc prin care omul cîștigă realitatea".

Chiar în articolul anterior se spunea: „Activitatea artistică începe acolo unde omul... cu puterea spiritului său, prinde masa confuză a vizibilului care năvălește asupra lui și dezvoltă din ea existența modelată". — „Ea nu pornește de la gînduri, de la produse spirituale, pentru a coborî la formă, la configurație: mai curînd, ea se ridică de la lucrurile amorfe, diforme, spre formă și configurație și pe această cale se află întreaga ei importanță spirituală". — „Astfel arta nu are de-a face cu configurații pe care le găsește înainte de activitatea ei, ci începutul și sfîrșitul ei constă în creația de configurații, care — în general — abia prin ea ajunge la existență". În felul acesta, lumea a luat naștere „prin și pentru conștiința artistică". Scopul acestei activități este descris astfel de Fiedler: „Prima încercare de a lua în stăpînire realitatea, în cele mai simple forme și fenomene ale ei — duce la un rezultat spiritual în care conținutul reprezintă realitatea sesizată. Orice progres, orice dezvoltare în con-

tinuare a activității artistice constă în desfășurarea configurațiilor ei artistice ce se exprimă pe ele însele, a acelor prime structuri spirituale, în care spiritul artistic s-a asigurat prima dată de realitate".

Nu este aici locul să purtăm o dispută cu terminologia fiedleriană și să-i reproșăm că ea evită o deosebire clară între transformarea idealistă a realității, oarecum cea a clasicilor, și domeniul „realității clare, precise, permanente", care plutește în fața ochilor autorului ei, ca scop al activității artistice. Cît privește producerea realității, noi sîntem înclinați astăzi să confirmăm aceasta și în operele naturalismului, dacă el nu se epuizează în iluzie optică. Sigur însă că nu se greșește dacă zonele formale ale „preciziei și clarității mai înalte" a „stilului", în înțelesul dat de Goethe, ne preocupă, pentru că infiltrarea spirituală a lumii materiale se sprijină — în caz că reușește — „pe cele mai adînci fundamente ale cunoașterii, pe esența lucrurilor, în măsura în care ne este permis s-o recunoaștem în aspectele ei vizibile și palpabile". În această frază se află de pe acum definiția dată de Fiedler artei, ca „modelare a vizibilului".

Poziția lui Fiedler se deosebește hotărîtor și fără echivoc de slugărnicia arheologică a idealismului clasico-academic, în cerința că artistul nu trebuie să dobîndească formele clare și precise prin speculație, ci prin intuiție. El refuză comodele servicii auxiliare ale schemelor de reprezentare legitimate istoric și respinge stăpînirea formală a realității, care-și are originea în tradiție; în schimb marchează un drum al pătrunderii elementelor creatoare în natură, pătrundere al cărei rezultat este o înțelegere a legilor și necesităților ei. Acest drum — în trăsăturile sale esențiale — are același conținut cu cel care — dacă trebuie să credem mărturisirii lui Gasquet, citată mai sus — Cézanne îl întrezărește: natura artistică „părăsește poziția față-n față cu lumea, ea se simte ca o componentă a lumii. Cu toate capacitățile ei, ea se îmbul-

zește în lume, vrea s-o sesizeze, să devină una cu ea. Aici — într-o agitație pătimașă — ea simte impresiile care se repetă necontenit de mii și mii de ori, impresii față de care organele sale senzoriale stau deschise; ea se dizolvă oarecum în lume, în timp ce i se pare că este punctul în care se întîlnesc elementele separate, care se agită haotic, confuz, se unesc, se grupează, se modelează. Acum separarea i se pare anulată, peretele despărțitor — care-o separă, ca pe ceva străin, de lume — căzut. Ea știe—nu ca pe un adevăr care-i constrînge rațiunea, ci ca o experiență interioară — că orice despărțire de lume și individ nu este decît o aparență înșelătoare și că lumea își ratifică nașterea ei, mereu înnoitoare, în individ". O declarație de principiu ca aceasta — care face din artist un cunoscător al forțelor ce acționează în natură și confirmă un fel de *unio mistica* — ar fi fost, cu siguranță, semnată de Seurat și Cézanne, de Gauguin și Van Gogh.

Concordanțele între cei patru pictori și teoreticianul german nu se limitează doar la justificarea ideală a activității artistice; ele se extind la aspecte mai esențiale. Cu cît accentuează mai mult Fiedler unitatea internă a artistului cu natura, cu atît mai energic insistă el să demonstreze propria statornicie a rezultatului acestei asimilări spirituale. Aici se află una din judecățile sale cele mai esențiale, ale cărui origini trebuiau să fie în legătură cu teoria selecției a clasicismului; acesta însă îi alocă un conținut de idei mai adînc: „Ce nu poate fi vizibilitatea lucrurilor, atît timp cît ea este încă inerentă naturii, atît timp cît ea apare numai în aceea ce nouă ni se arată tocmai prin aceasta ca natură, pentru că este un obiect al percepției senzoriale celei mai variate, atîta timp cît ea rămîne împletită cu vălmășagul fenomenelor senzorialo-spirituale — necontenit variabile — în care nouă ni se înfățișează ceea ce există; ea devine aceasta prin activitatea artistului. Ceea ce la un lucru

vizibil este vizibilitatea sa, se smulge — numai

în această activitate — de pe el și apare acum ca plăsmuire liberă, independentă".

Din motive bine întemeiate, gîndirea lui Fiedler încercuiește tot mereu activitatea artistului și scopul acesteia, producerea *(producția)* construcțiilor formale pure. Sentimentelor artistului nu li se acordă în acest proces decît un rol periferic: „Nu se întreprinde nimic în ce privește dispozițiile, acolo unde este vorba de activitate". Chiar și încrederea care trebuie acordată conținutului percepției este pusă la îndoială, căci temeiurile actului vizual nu se pot sprijini pe nici o relație obiectivă; singurele lor materiale sînt — așa cum arăta deja Ruskin — senzațiile luminoase și cromatice. La aceasta se adaugă constatarea îndreptată împotriva naturalismului naiv și a certitudinii acestuia că poate detașa formele realității, că „nu realitatea lucrurilor este elementul permanent, ci numai forma pe care realul o ia prin noi". Și cum Fiedler atinge centrul activității artistice: el arată că artistul — dacă pune mîna pe creion și pensulă — trebuie să lase înapoia sa produsele actului vizual, căci acesta îi oferă desigur impresii, dar nu conținuturi formale. „În momentul în care exprimăm evenimentul nu mai este un eveniment". Infinita „lume a aspectelor vizibile se scufundă în momentul în care puterea artistică încearcă cu adevărat să pună stăpînire pe ea".

Cu alte cuvinte: pictorul care caută forma și configurația, experiențele simțurilor, rămîne nesatisfăcut : „Oricît de paradoxal poate suna aceasta, totuși arta începe abia acolo unde încetează contemplarea". Procesul de modelare își are numai începutul său în privire și reprezentare, „în timp ce orice dezvoltare și realizare este legată de activitatea exterioară modelatoare". Cine instituie forme este părăsit de datele simțului vederii, el trebuie să riște oarecum, deoarece în experiențele sale de pînă acum nu există nimic comparabil; el trebuie să instaureze o nouă realitate a formei. „Numai prin faptul că schițăm chiar un contur stîngaci ... producem ceva nou,

ceva altfel decît stabilea posesiunea reprezentării optice. Chiar în momentul apariției gesturilor nesupraviețuitoare, în cele mai elementare încercări care se reprezintă imagistic, nu face oare mîna ceva ce ochiul făcuse deja? Mai curînd ia naștere ceva nou și mîna preia dezvoltarea în continuare a ceea ce ochiul face, conducînd mai departe, prelucrarea avînd loc tocmai în momentul în care ochiul însuși a ajuns la sfîrșitul activității sale".

Pictura nu se petrece nici în cap nici în senzații, ea nu se face nici cu ochii raționali, nici cu ochii avizi de impresii; locul evenimentului ei este pe pînză. La ce ne folosesc cele mai nobile motive, dacă ele — așa cum spune Lessing, în Emilia Galotti, l-a făcut să-l plîngă emoționat pe pictorul Conti — nu pot fi accesibile nici unei formulări, nici unei transpuneri imagistice: „Ah, de ce nu putem picta direct cu ochii! Cît se pierde pe lungul drum de la ochi, prin braț, pînă la pensulă!" Idealistul Lessing formulează paradoxal ostilitatea sa față de material, în întrebarea adresată de Conti, dacă Rafael — născut fără mîini — n-ar fi fost cel mai mare geniu pictural. La această întrebare se poate răspunde negativ și Fiedler a răspuns negativ și cu aceasta a arătat prin ce se deosebește idealismul său de cel principial, abstracto-speculativ: „Prestația mîinii poate să-i apară lui (artistului) mediocră în comparație cu prestația minunată a ochiului: și totuși, de îndată ce gîndește că ochiul nu este în stare să ducă la o stăpînire realizată de către conștiință — în vederea modelării — a ceea ce el produce nou în fiecare moment în materialul cel mai plăpînd și efemer, procurat de senzații, artistul va recunoaște atunci — chiar în încercarea cea mai stîngace de reprezentare plastică — ceva care depășește percepția ochiului". Semnele de care dispune activitatea artistică — și pe care trebuie să și le creeze mai întîi — pot fi limitate, totuși aceasta este fără importanță, deoarece nu este de datoria artistului să dea o replică realității percepute și în felul acesta să concureze cu amploarea și abun-

dența ei; hotărîtor este, mai curînd, să-și detașeze „modelarea sa liberă" de datele intuiției și să se poată îndrepta pe un drum propriu, independent, al conștiinței.

Cu aceasta atingem chintesența teoriei lui Fiedler, pe care îngustînd-o o înțelegi greșit, dacă faci din ea numai crainica unui sever ideal al formei. În această corelație este inutilă întrebarea dacă interpretarea dată de Fiedler activității artistice a găsit în întregime consimțămîntul tuturor contemporanilor care se ocupau cu pictura. În schimb, este de importanță centrală dovada că mijloacele de comunicare și de exprimare ale artiștilor — punctele lui Seurat, *„cloisonné"*-ul lui Gauguin, ritmurile vibrante de pensulă ale lui Van Gogh și formele colorate ale lui Cézanne — sînt *realități morfologice* pentru care nu există ceva comparabil nici în percepția, nici în senzația, nici în prezentarea artistului. Cu aceasta s-a explicat ce adeverește pentru noi contemplarea tablourilor acestor pictori: artistul produce noi realități și pentru aceasta este tributar puterii despotice a mijloacelor sale de exprimare, căci abia din ele își procură conținuturile sale de conștiință statornicia lor proprie. Forma cu caracter arbitrar este corelatul concret al reprezentării spirituale cu statornicie proprie.

În felul acesta i se acordă picturii ceea ce i se contesta încă în secolul 18, anume că ea se îndeletnicește cu semne artificiale. Privind retrospectiv texturile picturale ale impresioniștilor, aceasta înseamnă că și acele *„confused modes of execution"* — cu toate că ele nu vor să recunoască aceasta — reprezintă în întregime un vocabular artistic și nu sînt ecoul pasiv al senzațiilor. Cu aceasta este actualizată judecata lui Kant că simțurile noastre n-au permis o percepție directă a formei și artistul este autorizat ca din lumea „fenomenelor nude" — al căror caracter simbolic demonstrativ a fost scos în relief de Schopenhauer — să dezvolte complexe formale, pline de înțeles, adică, cu conștiința sa sintetică

să ia în stăpînire fluctuarea confuză a lumii fenomenale. În aceste convingeri se ascund perspective vaste, față de care secolul nostru se recunoaște de multe ori dator. Fără îndoială Fiedler — ca și Cézanne și Van Gogh — stăruie în ferma și insistenta integrare a naturii și respinge speculația autonomă a formelor. Prin faptul că el confirmă realității artei deosebirea ei principială față de realitatea naturii, se oferă modelării artistice un pașaport plin de consecințe: chiar dacă ea întoarce spatele contemplării naturii, în viitor se va putea bizui pe faptul de a nu exprima, cei drept — cu semnele sale artificiale — aparența exterioară, schimbătoare și confuză a naturii, în schimb să exprime incursiuni în „însinele" forțelor naturii, legile și necesitățile lor.

Pe de altă parte, Fiedler înzestrează cu un important alibi satisfacția metaforică internă, dispensînd-o de obligația imitării (reproducerii) și transformării (idealizării): adică, de îndată ce activitatea artistică și-a dedus sintaxa și necesitatea ei internă, ea este condusă în așa măsură spre cultivarea mijloacelor sale de exprimare și înțelegerea legilor formale ale acestora, încît — ocupată cu sine însăși — se poate pierde legătura cu lumea percepției, mai ales că această legătură nu este una primară, ci numai secundară. „Numai prin faptul că trasăm un contur stîngaci... dăm naștere la ceva nou", spune Fiedler. Această primă linie nu este numai o realitate care apare pentru prima oară, care n-a mai existat încă; ea nu ține de nici o legătură obiectivă și este primar o formă desenată, căreia abia diferențierea ulterioară (respectiv execuția), îi va da relația cu anumite conținuturi. Ruskin a recunoscut deja clar despotismul liber de orice înțeles real al primei linii și al primei pete de culoare: „cîteva trăsături de penel gri sau purpurii, așezate pe hîrtie de un maestru, pot dovedi un bun colorit; dacă li se adaugă și altele putem descoperi că ele reprezintă un gît de porumbel ..."

Experienţa a mai mult de cincizeci de ani de „artă abstractă" ne învaţă că activitatea artistică nu trebuie să se termine neapărat la gîtul de porumbel, că ei nu-i este predestinată calea imitării; Ruskin a presimţit deja aceasta, cînd a pus în evidenţă dicotomia formă-conţinut. Noi ştim astăzi că această activitate poate evita ancorarea în conţinuturi: ea poate lăsa mijloacelor artistice puterea lor arbitrară iniţială, încă „neinfectată" de obiecte. Totuşi, pentru ce există această putere arbitrară, care sînt afirmaţiile pe care şi le rezervă mijloacele formale, afirmaţii care nu trebuie să se sprijine pe conţinut? De la artiştii secolului 20, vom primi cele mai diferite răspunsuri la această problemă, la mintea unei oarecare Gretchen a „artei abstracte". Ele ajung de la expunerea emoţiilor subiective, pînă la pretenţia de a evoca conflicte sau armonii cosmice. Deja în acest loc, sprijiniţi pe Fiedler, se poate opune o restricţie acestei proclamaţii. Deoarece caracterul specific al activităţii artistice constă în aceea că ea produce ceva nou, se dovedeşte ce-i drept, în mare măsură, autorizată la o „modelare liberă", pe de altă parte însă de asemenea limitată, adică condiţionată *de posibilităţile limitate ale limbajului ei simbolic*. Şi cum acest limbaj de semne prezintă un „nou" incomparabil în lume, faţă de conţinuturile percepţiilor, artistul se poate asigura, abia în actul de modelare, de realitate, deci se poate conchide că el se comportă cu conţinutul senzaţiei la fel cu cel al percepţiei. Aceasta înseamnă că între intenţia iniţială de modelare — oricare ar fi cauzele care au provocat-o — şi realizarea ei pe pînză (sau în materialul sculptorului) se deschide o prăpastie peste care nu se poate arunca o punte nici de către „cel mai spontan" act de creaţie, de „cea mai nefalsificată" autocomunicare, ceva în genul unei improvizări de moment (il. 5,10 şi 29 din vol. II.). Aşa cum ceea ce pictează pictorul nu poate fi la fel cu ceea ce el vede, aceasta nu poate fi, de asemenea, identică nici cu ceea

ce simte. Aici nu este ascunsă nici o pierdere, cum cineva ar fi înclinat s-o creadă, ci un cîştig. Ce-i drept, artistului îi este refuzat să reproducă impresii, imagini interioare sau dispoziţii, în schimb actul de creaţie îi pune la îndemînă experienţe noi. Dacă, împreună cu Fiedler socotim opera de artă o *lărgire a experienţei* (mai întîi a celui care o produce, apoi a celui care o contemplă), ne aflăm în faţa unui nou orizont, în care sînt cuprinse incomparabil mai multe posibilităţi decît în „imitarea" naturalistă sau în „înnobilarea" idealistă. Un interpret sceptic al suveranităţii creatoare, Marcel Duchamp, explica astfel procesul de creaţie: drumul de la intenţia artistică pînă la realizarea ei este plină de o serie de eforturi, suferinţe, satisfacţii, retrageri şi hotărîri, care — cel puţin în planul estetic — nu sînt pe deplin conştiente artistului. În această reacţie în lanţ, care însoţeşte actul de creaţie, lipseşte o verigă. Acest gol *(gap)* reprezintă incapacitatea artistului de a-şi realiza pe deplin intenţiile sale. Totuşi tocmai de aici rezultă coeficientul artistic personal al operei sale.

De aici decurg multe consecinţe importante. În momentul în care se recunoaşte că pictorul lucrează cu semne „artificiale" nu „naturale", că prin urmare el nu poate niciodată acoperi opera sa cu ceea ce a văzut sau a perceput, în acest moment tendinţa slăbirii relaţiei de asemănare — la a cărei menţinere trebuie să persevereze estetica artei imitării — primeşte o justificare, care, afară de aceasta, îi dă voie să facă dintr-un caracter negativ unul pozitiv, ceea ce este o promisiune pentru cîştigul unor nenumărate posibilităţi. Şi în măsura în care criticele raţionaliste se dovedesc înguste şi neîndestulătoare, deoarece se sustrag caracterului „artificial", adică arbitrar, al primei ficţiuni formale, se impune, pe de altă parte, ideea că puterea arbitrară a pictorului se ascunde tocmai în incapacitatea sa de a produce semne „naturale". Astfel, la începutul secolului — pe nesimţite, dar imposibil de împie-

dicat — are loc schimbarea de direcție spre simbol, spre cultivarea conștientă a felurilor de creație care refuză să dubleze imaginea exterioară a fenotipului și care, în sens figurat, produce ceea ce teoria artei medievale definea drept o „copie neasemănătoare", *o imago dissimilis.*

„*All art is abstract in its beginnings*", spune Ruskin. Totuși aceasta nu trebuie înțeleasă în sensul lui Worringer, pentru care „impulsul spre abstracțiune" este consecința unei mari neliniști interioare a omului, care-i dă acestuia posibilitatea să se orienteze într-o lume străină, nefamiliară și ostilă. Mai curînd înseamnă că așa-numitul fel abstract de creație și așa-numitul fel de creație obiectivă au o rădăcină comună nereală, o rădăcină care — în secolul 19 — a fost dezvăluită, pe de o parte, de verificarea sistematică a „mijloacelor artistice", pe de altă parte de speculația asupra actului de creație. Cu alte cuvinte: strădania de a face accesibile procesului de creație domeniile originalului și elementarului, așadar de a depista activități creatoare originare, a trebuit, în cele din urmă, să ducă la descoperirea că prima pată de vopsea și prima linie — indiferent dacă a fost schițată sau trasă cu rigla — întruchipează realități care se află *înaintea* oricărei reproduceri a realității, realități în care actul de creație este însă complet „la locul lui" și dispune de posibilitatea să se reprezinte pe sine însuși, fără legătură cu conținutul obiectiv.

Dacă s-a recunoscut că activitatea artistică este, în primul rînd, o producere de realități formale și nu o repetare a realităților percepției preexistente, este deschis accesul spre toate posibilitățile formale ale secolului 20.



CUPRINS

REDACTOR: VIOREL HAROSA
TEHNOREDACTOR: NIC. NICOLAEV

BUN DE TIPAR: 15 IX 1977
APĂRUT: 1977; COLI DE TIPAR: 11.50; PLANȘE 6
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.01;
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL 15.000+ 10 + 90 Ex.

Comanda 1210
Întreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89—97
București,
Republica Socialistă România

